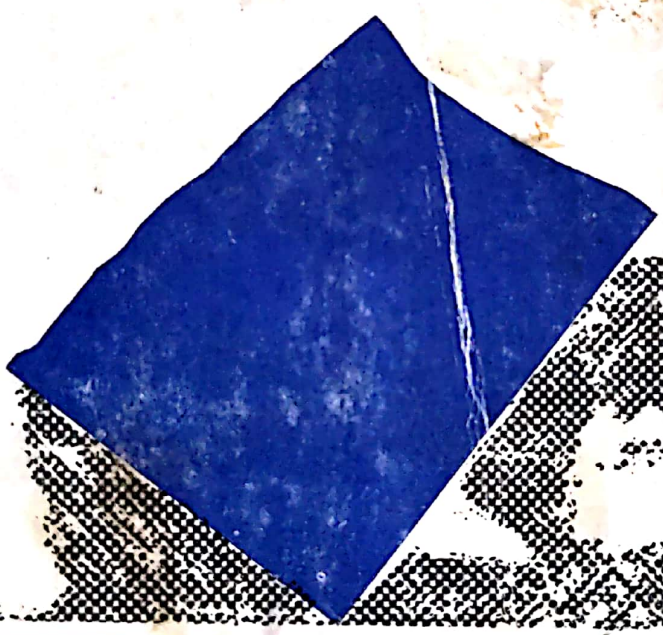
A. TERTULIAN



PERSPECTIVE CONTEMPORANE

Scanned with OKEN Scanner

N. Tertulian

Perspective contemporane

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1981

Scanned with OKEN Scanner

Estetica lui Tudor Vianu

Tudor Vianu este încă în mare măsură un autor neexplorat, dacă ne gîndim la disproporţia între bogăţia operei sale teoretice şi puţinătatea comentariilor vrednice de a fi reţinute. Tipărirea la un interval nu prea mare, în seria de *Opere*, a *Esteticii* sale şi a quasi-totalităţii studiilor sale de estetică (reunite de Gelu Ionescu şi George Gană în recent apărutul volum 7 al *Operelor*) este un eveniment cultural de prim ordin, de natură a revigora interesul pentru opera lui Vianu şi a inaugura un nou stadiu al reflecţiei asupra întemeietorului şcolii româneşti de estetică. Izvoarele esteticii lui Vianu, originalitatea contribuţiei sale în cîmpul gîndirii despre artă, valoarea exemplului său pentru destinele ulterioare ale esteticii româneşti sînt tot atîtea teme de cercetare şi meditaţie, stimulate de apariţia aproape *in integrum* a operei sale de estetician.

Cele peste opt sute de pagini ale ultimului volum de *Opere* îngăduie să ne formăm o imagine cuprinzătoare despre continuitatea scrisului lui Vianu în domeniul esteticii de-a lungul a aproape trei decenii. Sînt reunite între coperţile unei cărţi pentru întîia oară teza de doctorat a lui Vianu despre poetica lui Schiller şi versiunea ei românească (în excelenta traducere a lui Ion Roman), o serie de texte consacrate istoriei esteticii (ne gîndim la cel despre *Estetica antică*, rămas îngropat în paginile vechii „Reviste de filozofie"),

Scanned with OKEN Scanner

un curs universitar de o valoare teoretică remarcabilă, cel consacrat „problemelor filozofice ale esteticii“ (1944—45), iar numeroase texte risipite în diverse volume ale autorului sînt grupate laolaltă în succesiunea lor cronologică.

Există suficiente mărturii despre sentimentul lui Tudor Vianu, păstrat pînă la sfîrşitul vieţii sale, că opera sa de estetician nu a fost analizată şi preţuită la dreapta ei valoare. Este oricum semnificativ că nu numai în 1935, în răspunsul polemic către Vladimir Streinu, el deplîngea lipsa unui interes mai viu pentru *Estetica* sa (din care apăruse atunci doar primul volum), vorbind despre „singurătatea morală“ în care se găsea, dar şi în 1958, deci cu peste două decenii mai tîrziu, în scrierea autobiografică *Idei trăite*, după ce *Estetica* avusese trei ediţii, el nu şovăia să afirme că opera sa principală a rămas „oarecum necunoscută“, făcînd o trimitere directă la incomprehensiunea celor care caracterizau poziţia sa drept „autonomistă“. Cu toate că după moartea lui Vianu studiile dedicate *Esteticii* nu au lipsit (ultimul fiind cel al lui George Gană interesant mai ales prin investigarea cursurilor lui Vianu din perioada anterioară *Esteticii*), o cercetare sistematică şi cuprinzătoare a izvoarelor gîndirii sale şi o încercare de situare a locului său în contextul gîndirii estetice europene se lasă încă aşteptate.

O relectură a *Esteticii*, în perspectiva tuturor studiilor de mai mică întindere pe care Vianu le-a compus înainte şi după apariţia tratatului său, îngăduie să se identifice multiplele filoane de gîndire din care esteticianul şi-a extras sursele de inspiraţie pentru opera sa sistematică. Se poate astfel spune cu certitudine că Vianu a absorbit în formaţia sa spirituală tot ceea ce produsese mai reprezentativ estetica germană de la sfîrşitul secolului trecut şi din primele decenii ale secolului nostru. Originalitatea lui Vianu nu trebuie căutată într-o atitudine de gîndire situată în afara acestor multiple direcţii din cercetarea estetică a vremii, cum s-a întîmplat de pildă cu Croce, ci în sinteza personală efectuată prin absorbţia *in succum et sanguinem* a cuceririlor unor curente de gîndire eterogene şi adeseori adverse.

Nu credem că în estetica vremii a existat vreun gînditor care să se fi aplecat cu atîta înţelegere asupra tuturor scrierilor importante din gîndirea estetică europeană, extrăgînd din ele substanţa care i se părea valabilă şi filtrînd tezele lor

Scanned with OKEN Scanner

prin prisma unei experienţe artistice şi filozofice personale. Chiar ceea ce era arid şi rebarbativ în contextul originar al esteticii germane universitare devine, în scrisul lui Vianu, limpid şi transparent, graţie procesului original de asimilare.

Se poate spune că gîndirea estetică a lui Tudor Vianu s-a constituit ca un act de *mediaţie* spirituală, într-un proces de superior arbitraj intelectual, între diferitele orientări din estetica timpului. Este aci o postură semnificativă, pe care o vom întîlni nu o dată în istoria culturii române, şi pe care Vianu a încarnat-o într-un mod aproape desăvîrşit. Exclusivismul şi intoleranţa reciprocă a diferitelor curente îşi netezeau treptat asperităţile odată ce erau integrate în sinteza gîndirii lui Vianu, centru de catalizare şi absorbţie a elementelor lor valabile. Fenomenologia repudia în mod programatic interpretarea istorică sau psihologică a artei, dar Vianu a îmbrăţişat programul fenomenologic de „autonomizare a esteticului", fără a se gîndi să renunţe la cuceririle metodei istorice sau tipologice de interpretare a artei, de la Simmel la H. Nohl. Curentul promovat de Max Dessoir, R. Hamann şi Emil Utitz, cel al „ştiinţei artei", ca studiu obiectiv al operei în multiplicitatea componentelor ei estetice şi extraestetice, s-a afirmat într-o polemică explicită cu vechea direcţie a „esteticii simpatiei", cu psihologismul lui Th. Lipps şi J. Volkelt, dar Tudor Vianu a adoptat punctele principale ale esteticii înţeleasă drept „Kunstwissenschaft" (şi nu ca metafizică a frumosului !), fără a abandona cîştigurile preţioase ale esteticii *Einfühlung*-ului. Studiile de estetică din prima perioadă a activităţii lui Vianu ne oferă spectacolul intelectual al unei asemenea mişcări de balans şi subtil echilibru final între poziţii estetice antitetice : este ceea ce se întîmplă cu arbitrarea diferendului între Karl Groos şi K. Bücher în problema artei ca joc sau ca un produs subsecvent al actelor de muncă (*Arta şi jocul*) sau cu soluţia dată disputei între un exponent marcant al esteticii simpatiei ca J. Volkelt şi un fenomenolog ca Max Scheler în problema relaţiei subiect-obiect de-a lungul procesului de receptare a artei.

O situare a operei lui Tudor Vianu în contextul gîndirii estetice europene nu poate să facă abstracţie de comparaţia cu linia de gîndire care s-a impus drept cea mai coerentă, mai productivă şi mai autoritară în estetica dintre cele două războaie mondiale : cea a lui Benedetto Croce. Este evident

Scanned with OKEN Scanner

că B. Croce a întreprins operația filozofică de autonomizare a artei și valorii estetice în concertul activităților și categoriilor spirituale într-un mod mai radical și mai stringent decît a făcut-o Vianu. Croce nu ar fi admis niciodată conjuncția între autonomia și eteronomia artei, din care Vianu a făcut piatra unghiulară a *Esteticii* sale. Conceptul crocian al artei ca „intuiție lirică" exclude co-prezența în imanența plăsmuirii estetice a factorilor extraestetici : ei ar fi supuși unei combustiuni totale în procesul creației artistice, dizolvați în note și armonice ale sentimentului transfigurat în imagine, conform cunoscutei formule a lui Schiller că în artă se produce „nimicirea materiei prin formă". Este și sensul formulei programatice a lui Croce din *Estetica* : *„Il fatto estetico è forma e niente altro che forma"*.[1] Esteticianul italian nu și-a ascuns dealtfel ostilitatea față de distincția între „estetică" și „știința artei", preconizată pe urmele lui Fiedler de Dessoir și Utitz, dezavuînd dualismul prezenței simultane a elementelor extra-estetice și estetice în imanența operei de artă ; Vianu s-a arătat însă fidel, în demersul inspirator al *Esteticii* sale, tocmai unei asemenea disociații, construindu-și opera în ritmul unei mișcări alternative între cele două planuri, cel al autonomiei și cel al eteronomiei.

Originalitatea poziției lui Vianu se exprimă în faptul că el a crezut cu nu mai puțină stăruință în posibilitatea de a funda autonomia artei și a valorii estetice, deși cu mijloace filozofice deosebite de ale lui Croce, rămînînd fidel ca și Croce celebrelor teoreme kantiene din *Analitica frumosului*, fără însă a renunța la asimilarea și integrarea cuceririlor esteticii „conținutului", pe care dimpotrivă s-a străduit să le valorifice în diverse capitole din *Estetica* sa. Cînd va analiza opera de artă în pura ei esteticitate, ca o întocmire autotelică, statuîndu-i momentele constitutive : izolarea, ordonarea, clarificarea și idealizarea, Vianu va vorbi despre supremația *aspectului* asupra *semnificației*, a conținutului *perceptiv* asupra celui *noematic*, elogiind plenitudinea sensibilă ca dimensiunea ei propriu-zis estetică. „O atitudine orientată exclusiv estetic va tinde chiar la o eliminare cît mai completă

[1] Ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin că B. Croce ar fi fost „formalist" în estetică. Croce va pune accentul în faza matură a esteticii sale pe artă ca expresia „omului integral" („uomo intero")

Scanned with OKEN Scanner

a conținutului noematic" — scria el în *Estetica*, regăsind deopotrivă teza lui Winckelmann despre frumusețea operei de artă ca „lipsită de semnificație", asemenea apei curate cu atît mai prețioase cu cît are mai puțin gust (cu alte cuvinte, cu cît e mai puțin coruptă de particule străine), ca și cea a lui Kant despre frumusețe ca obiectul unei „plăceri fără concept". Cînd va vorbi însă despre „adîncime" ca un atribut al artei superioare, Tudor Vianu ne va încredința că ea nu este cu putință decît acolo unde opera se arată însuflețită de un „punct de vedere" asupra lumii ; el reintroduce astfel ideea de „semnificație" și de „poziție spirituală" (deci și de „conținut noematic"), prevenindu-ne totodată că „noțiunea adîncimii în artă este totdeauna produsul aprecierii ei sub un alt aspect decît cel estetic" (*Opere*, vol. 6, p. 386).

Teatrul lui Strindberg ne-ar comunica o emoție foarte intensă, dar el nu s-ar ridica pentru Vianu la treapta artei adînci, deoarece „nu se dezvoltă niciodată într-un punct de vedere" și nu s-ar putea vorbi de „o situație strindbergiană în fața lumii și a vieții" (*ibid.*, p. 390).

Este însă cu putință să aderi la tipul criticii de artă practicată de Baudelaire față de Delacroix, unde linia „voluptuoasă sau teribilă" a arabescului era prețuită într-o totală indiferență față de subiect, sau la cea a lui Berenson, care afirma programatic preeminența „decorativului" asupra „ilustrativului" în artă, și să îmbrățișezi în același timp metoda lui Simmel, care interpreta factura artistică deosebită a pînzelor lui Rembrandt și a maeștrilor Renașterii italiene prin prisma opoziției între viziunea „eleată" și cea „heraclitică" asupra lumii sau între cea a religiei catolice și cea a protestantismului, cu alte cuvinte prin intermediul „valorilor eteronomice" din cuprinsul operelor ? Tudor Vianu considera că nu se afla în fața unei contradicții de neîmpăcat, din moment ce se hotăra a considera opera de artă în multiplicitatea componentelor ei, făcînd dreptate rînd pe rînd atît aspectelor ei propriu-zis estetice, cît și valorilor extra-estetice, prezente cu necesitate în alcătuirea artei. Este ceea ce conferă discursului teoretic al lui Vianu caracterul său compozit, dacă îl judecăm din punctul de vedere al rigorismului estetic crocian : este doar evident că în secțiunea dedicată „clarificării", ca moment constitutiv al artei, din *Estetica* sa, el regăsea teza crociană a „sublimei insignifianțe intelectuale și practice" a

Scanned with OKEN Scanner

artei, pentru ca în alte părți ale operei sale să acorde greutatea cuvenită aspectelor ideologice ale operelor, îmbrățișînd așadar punctul de vedere eteronomic, împotriva căruia Croce se ridicase cu atîta vigoare.

Fără îndoială, sub raport strict teoretic, Tudor Vianu ne-a rămas dator cu o explicație mai adîncă a felului în care concilia în gîndirea sa ideea despre artă ca *perfectio cognitionis sensitivae qual talis* (Baumgarten), prelungită în teza kantiană a „frumuseții pure" și în cea crociană a „intuiției pure", cu revenirea la ideea leibniziană a unei „raționalități învăluite", prezentă în adîncimile artei, identificată în cursul de estetică din 1944—45 cu „filosofia implicită, virtuală, a unei poeme sau a unei lucrări literare". Este o asemenea „raționalitate adîncă, învăluită" de natură logică sau extralogică, este ea sinonimă cu o „idee", ca în idealismul clasic german, sau cu un sentiment fundamental (Weltgefühl), articulat în configurația operei ? Studiile lui Vianu nu ne oferă un răspuns tranșant la asemenea întrebări. Este însă sigur că, mai mult decît alți esteticieni, Vianu a investit o energie teoretică considerabilă pentru a întemeia ideea caracterului de raționalitate al activității estetice.

Nu este așadar o surpriză faptul că nici E. Lovinescu și nici G. Călinescu, cu toată stima arătată lui Tudor Vianu ca autor al primului tratat românesc de *Estetică*, nu au manifestat un interes mai susținut față de cuprinsul și orientarea acestei scrieri. Un partizan al, „disocierii esteticului din simbioza cu celelalte elemente" și al expurgării artei de orice preocupări eterogene, sau un adversar declarat al „esteticii ca știință" și al întemeierii criticii literare pe o estetică sistematică, nu puteau arăta un interes prea marcat pentru poziția ambivalentă a lui Vianu în problema autonomiei și eteronomiei artei, pentru antiimpresionismul său teoretic și pentru credința sa nezguduită în necesitatea investigării artei cu mijloace precumpănitor raționale. „Singurătatea morală" de care se plîngea Vianu la apariția *Esteticii* îl va însoți astfel încă mult timp.

Tudor Vianu a rămas, în mare măsură, un gînditor al timpului său și cultura sa estetică excepțională s-a menținut, în linii mari, în limitele perioadei sale de formație și de elaborare a sistemului. Nu sînt semne că Vianu a luat contact cu dezvoltarea mai nouă a esteticii fenomenologice, cea inau-

Scanned with OKEN Scanner

gurată de operele lui Roman Ingarden, şi nici că a urmărit evoluţia în timp a esteticii lui Croce, al cărei punct culminant a fost cartea *La Poesia*, pe care Vianu nu pare să o înregistreze (deşi există mărturii certe că a fost în legătură cu Croce, de la care poseda *Aesthetica in nuce* cu o dedicaţie, şi căruia i-a consacrat cel dintîi la noi un text cuprinzător). Nici estetica engleză şi americană, de la Collingwood şi John Dewey la Susanne Langer şi Monroe C. Beardsley nu i-a reţinut atenţia. Fără îndoială, el a continuat să urmărească mişcarea ideilor din cîmpul esteticii, în cercul său de interese speciale, şi putem observa nu numai că o carte precum cea a lui Jean Nogué despre sistemul calităţilor sensibile l-a atras în mod deosebit dar şi că, în ultimii ani de viaţă, după cum reiese din „notele" publicate în volumul *Jurnal*, lucrarea lui Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (1948), i se părea demnă de un viu interes.

Ar fi însă o eroare să credem că punctul de vedere reprezentat de Vianu în *Estetica* sa are astăzi doar un interes istoric şi că el ar fi lipsit de ecouri şi prelungiri în dezvoltarea mai recentă a esteticii. Odată cu încetarea lungii perioade de hegemonie a direcţiei cunoscute sub numele ambiguu şi generic de „autonomia esteticului", a cărei expresie concentrată a fost în Italia ceea ce s-a numit cu un nedrept accent peiorativ „dictatura crociană", punctele de vedere asemănătoare cu cele ale lui Vianu au cunoscut o reviviscenţă. Între esteticienii actuali, surprinzătoare analogii cu direcţia gîndirii estetice a lui Vianu pot fi regăsite în studiile lui Wladimir Weidlé, unul dintre cei mai remarcabili esteticieni din vechea generaţie în Franţa de astăzi. * Este probabil că Vianu ar fi întîmpinat cu interes şi aprobare critica vehementă îndreptată de Weidlé împotriva unei tendinţe pe care autorul cărţii *Les Abeilles d'Aristée* o numeşte, inspirîndu-se dintr-o idee centrală a cărţii lui H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, „disjoncţiunea estetizantă". Scrierile lui Weidlé reactualizează în mod neaşteptat vechea distincţie a lui Dessoir şi Utitz între „obiectul estetic" şi „opera de artă", pornind de la năzuinţa de a restitui operei de artă multiplicitatea valorilor pe care le incorporează. Nu vom cerceta aci cît de îndreptăţită este provocatoarea afirmaţie a lui Weidlé :

* Weidlé a murit între timp, la Paris, unde se stabilise încă din 1923.

Scanned with OKEN Scanner

„L'Esthétique est à l'art ce que l'hypocrisie est à la morale". Este sigur însă că pledoaria sa pentru o recompunere a integrității artei, restituindu-i substanțele extrase din celelalte valori ale vieții, se întîlnește într-un consens semnificativ cu tezele lui Vianu despre „sentimentul unei noi evaluații etice și religioase a lumii și a vieții" ca atribut inerent genialității artistice. Tudor Vianu credea în vocația artistului mare de a fi un „conducător spiritual al umanității" conform adagiului că „un artist care nu este decît artist nu poate pretinde la acest titlu și nici la acela de om de geniu".

Scanned with OKEN Scanner

Misiunea unei generaţii
(D. D. Roşca şi Mihai Ralea)

Tipărirea discursului de recepţie la Academia Română rostit de D. D. Roşca, cuprinzînd un elogiu al operei şi personalităţii lui Mihai Ralea, şi apariţia în limba franceză a *Existenţei tragice*, tradusă de autor însuşi, au reactualizat în conştiinţa noastră o idee mai veche, rămasă pînă acum insuficient valorificată : afinităţile între operele celor doi gînditori şi semnificaţia exemplară a activităţii lor pentru destinele culturii române.

Cînd Mihai Ralea publica în „Viaţa românească“ din 1928 textul său programatic „Misiunea unei generaţii“, replică energică la ideologia mistică şi antidemocratică a „noii generaţii“, nu ştim dacă cineva s-a gîndit să-l integreze pe D. D. Roşca printre protagoniştii mişcării intelectuale în numele căreia vorbea Ralea. Este adevărat că tînărul filozof ardelean îşi tipărise pînă atunci mai ales în „Viaţa românească“ textele sale redactate la Paris şi că o afinitate vizibilă între spiritul „Vieţii româneşti“ şi propria sa producţie intelectuală putea fi identificată (dacă nu ar fi să ne gîndim decît la remarcabilele „Scrisori din Paris“ îndreptate împotriva lui Maritain şi a neotomismului). O lectură retrospectivă atentă a textelor ar învedera însă între „Existenţa tragică“ a lui D. D. Roşca şi „Explicarea omului“ a lui Mihai Ralea nu puţine similitudini de atitudine şi ar justifica din

Scanned with OKEN Scanner

plin integrarea celor doi gînditori într-o familie comună de spirite.

Existența tragică, apărută în 1934, sinteză filozofică originală, în care se întrețes considerații de ontologie, de teoria cunoașterii, de etică și de estetică, înseamnă însă mai cu seamă un moment capital în constituirea eticii românești. „Generația noastră, dacă își simte vreo chemare — scria Ralea în textul său din 1928 — va trebui să dea lupta pe terenul etic. Va trebui să combată cu disperare bizantinismul, fanariotismul, șiretenia, pehlivănia. scepticismul trivial și jovialitatea zeflemistă... Revendicăm pentru onoarea acestui popor puțin sentiment tragic al existenței și puțină amărăciune conștientă, în locul operetei sinistre care ne macină energiile cu veselă indiferență și nesimțită inconștiență. Cu alte cuvinte, să creiem o etică românească." Năzuința imperativ formulată de Mihai Ralea avea să-și găsească o primă încarnare memorabilă în cartea tipărită cîțiva ani mai tîrziu de D. D. Roșca, a cărei idee fundamentală se afla într-o surprinzătoare consonanță cu programul lui Ralea.

Critica pozitivismului și a determinismului mecanicist i-a unit de la început pe cei doi gînditori. Mihai Ralea se sprijinea dealtfel explicit pe tezele lui D. D. Roșca despre temporalitate ca dimensiune constitutivă a lumii — care ar lăsa loc prin definiție problematicului și inițiativelor imprevizibile —, în studiul său „Ideea de timp în conștiința modernă (Reflecții în marginea lui Einstein și Bergson)", tipărit în „Viața românească" din 1924. D. D. Roșca la rîndul său cita cu mari elogii în *Existența tragică* tezele lui Ralea despre vocația omului de a-și depăși condiția sa pur biologică și de a întreprinde acțiuni *gratuite*, „absurde" în raport cu logica imediată a fiziologiei animale, singurele însă care ar conferi actelor sale sigiliul adevăratei *humanitas* (cf. p. 124, *nota*). Este oricum semnificativ că unicii critici și gînditori români pe care D. D. Roșca înțelegea să-i citeze în sprijinul tezelor din remarcabilul său eseu filozofic erau Mihai Ralea și D. I. Suchianu, urmașii lui G. Ibrăileanu la conducerea „Vieții românești" : definiția oferită de D. I. Suchianu prostiei, ca o hipetrofie a funcțiunii realului și ca o victorie a spiritului gregar asupra inițiativei individuale și a gîndirii proprii, trezea pe bună dreptate adeziunea unui spirit înclinat către un nonconformism structural.

Scanned with OKEN Scanner

Problemele raţiunii practice, în accepţia kantiană clasică a termenului, au stat mereu în centrul reflecţiilor lui D. D. Roşca. Originalitatea fecundă a cărţii sale de sinteză filozofică rezidă însă în ampla încercare de a funda atitudinea etică pe o vastă dezbatere de idei cu caracter ontologic şi epistemologic. Ireductibilitatea valorilor şi a activităţii axiologice a conştiinţei este întemeiată pe o reprezentare determinată asupra raporturilor între conştiinţă şi existenţă. D. D. Roşca va căuta în însăşi substanţa metafizică a lumii şi în inserţia specifică a conştiinţei în devenirea universului explicaţia libertăţii umane şi a creaţiei de valori. Simpatia sa simultană pentru autori atît de deosebiţi, spre a nu spune cu totul opuşi, ca Blaise Pascal şi G. W. F. Hegel, se explică prin descoperirea unor motive comune ale scrisului celor doi gînditori : critica raţionamentului dogmatic, năzuinţă către o logică a individualului, a contingentului, a dinamicului, voinţa de a suprima hiatusul între *mundus phaenomenon* şi *mundus noumenon*, acordînd locul cuvenit funcţiunilor afective ale spiritului.

Eroziunea la care filozofia modernă a timpului, a devenirii şi istoricităţii, considerate ca dimensiuni constitutive ale lumii (de la Hegel la Bergson) a supus tiparele determinismului clasic i s-a părut autorului *Existenţei tragice* un punct de sprijin solid pentru a preconiza o filozofie a invenţiei şi creativităţii umane. Recriminările împotriva mecanicismului şi a raţionalismului dogmatic sînt dictate de un motiv primordial etic : o lume în care ar domina deplina previzibilitate nu ar mai lăsa loc incertitudinii, neliniştei creatoare, tensiunii problematice, riscului şi aventurii metafizice. O actualitate dintre cele mai vii are critica îndreptată împotriva tezei hegeliene (dar care va reveni, sub o altă formă, şi în neopozitivismul contemporan) cu privire la caracterul *coextensiv* al realităţii în raport cu gîndirea, al cărei corolar este eliminarea ideii despre eterogeneitatea relativă între gîndire şi existenţă. *Existenţa tragică* a formulat cu o îndrăzneală premonitorie teza caracterului prin definiţie *neomogen* al unei realităţi bogat stratificate şi diversificate, respingînd energic pretenţiile reducţioniste ale unui raţionalism cu veleităţi omnipotente (cf. p. 112, ed. 1934).

Critica simetrică îndreptată de filozoful român împotriva determinismului mecanicist şi a finalismului în repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentarea lumii, împotriva materialismului metafizic și a spiritualismului, urmărea un scop demistificator în plan antropologic și moral : să zdruncine definitiv credința într-un progres rectiliniu și uniliniar al lumii și să atragă atenția asupra primejdiilor care pîndesc perpetuu cuceririle civilizației umane, trezind sentimentul unei fecunde incertitudini și al unei imense responsabilități pentru destinele ei. Tocmai fuziunea armonioasă între considerațiile cu caracter ontologic sau epistemologic, cele despre „urzeala substanțială a lumii", și cele cu caracter moral, conferă pînă astăzi *Existenței tragice* o mare putere de iradiație intelectuală. Tensiunea între puterea de cuprindere a minții umane, articulată în categoria „raționalității", și caracterul infinit al realității, cu corolarul : caracterul nefinit și „provizoriu" (într-o accepție mai înaltă) al instituțiilor civilizatorii, expuse surprizelor, contingenței și imprevizibilului din imanența realului, îi îngăduia lui D. D. Roșca nu numai să evidențieze „caracterul inegal al dezvoltării sociale" (ca să folosim o expresie marxistă), dar și să dezvăluie rădăcina sentimentului pe care îl considera cel mai profund în adîncurile conștiinței : *neliniștea metafizică*.

Obiectul privilegiat al meditațiilor gînditorului român îl formau activitățile conștiinței care depășeau sfera adaptării imediate la exigențele realului : cele considerate „inutile" și „gratuite". O polemică perpetuă împotriva utilitarismului și pragmatismului străbate scrierile sale. Morala randamentului, eficacității imediate și a profitului, capitularea în fața „comercializării" existenței umane, erau dezavuate în favoarea unei etici a sentimentelor superioare, „inutile" și „gratuite" din unghiul de vedere al „autoconservării și securității" (ca să utilizăm o cunoscută formulă a lui Blaga). D. D. Roșca a pus energic în valoare vocația omului de a-și propune scopuri care depășesc interesele sale imediate, mergînd pînă la sacrificarea deliberată a acestora, în favoarea unora care vizează interesele speței umane în integralitatea ei : saltul de la *homo faber* la *homo sapiens* și apariția unui *uomo universale*, ca rezultat al unui asemenea salt, sînt teme de predilecție ale gîndirii sale.

Apropierile de Mihai Ralea devin în acest punct frapante. Se cunoaște interesul extrem arătat de Ralea formulei unui gînditor german, reluată de Max Scheler : omul este

Scanned with OKEN Scanner

„ein Neinsagenkönner" (omul este cel care poate spune *nu*), cu alte cuvinte aptitudinii funciare a omului de a-şi depăşi condiţia dată. Ideea aparent paradoxală despre om ca singurul „animal absurd", care îşi poate impune atitudini cu totul dezinteresate, în răspăr cu interesele sale imediate, nu putea să nu trezească consensul entuziast al lui D. D. Roşca. Un incoercibil idealism moral îi unea pe cei doi gînditori.

D. D. Roşca îşi concentra atenţia asupra acelor conduite umane, care vizau condiţia umană în totalitatea ei, independent de utilitatea lor imediată, văzînd în ele titlul de mîndrie şi gloria fiinţei umane (contemplaţia dezinteresată, cunoaşterea pentru cunoaştere, cultul artei ca atitudine spectaculară în faţa lumii, interogaţiile cu privire la „sensul existenţei", gratuite în raport cu interesul imediat). Mihai Ralea elogia la rîndul său în „Ceea ce e nobil", capitolul culminant al „Explicării omului", sfînta insatisfacţie faţă de realitatea prezentă, frenezia de a cuceri progresiv imposibilul, indiferenţa la recompensă şi insensibilitatea la sancţiune a omului nobil. Aversiunea faţă de cei „tari" şi „deştepţi", profitori invincibili ai circumstanţelor imediate, şi elogiul „răsturnării raporturilor de forţă" existente, în favoarea altora mai drepte şi mai umane, întrezărite în ceaţa viitorului, erau deopotrivă leit-motive ale scrisului celor doi gînditori democraţi. „Primatul spiritualului", formulă pe care a cultivat-o cu fervoare şi Camil Petrescu, era celebrat explicit de D. D. Roşca şi implicit de Mihai Ralea.

Originalitatea gîndirii lui D. D. Roşca se exprimă în faptul că din observarea *fragilităţii* constitutive a unor asemenea valori, dacă le judecăm în perspectiva caracterului prin definiţie non-teleologic al mersului lumii, nepăsător în multiplicitatea tendinţelor lui eterogene faţă de triumful valorilor, el nu scoate concluziile defetiste ale unei „filozofii a absurdului", ci cele tonice ale unei morale a *rebeliunii* şi *eroismului intelectual*. Tensiunea luptei pentru impunerea „gratuitului" şi „inutilului" i se pare singurul răspuns demn faţă de morala „omului-automat" şi a pragmatismului vulgar. Neliniştea metafizică a existenţei tragice are rolul unui imens catalizator în acţiunea de a impune lumii un „sens uman", împotriva acţiunii corosive a iraţionalului şi absurdului.

Scanned with OKEN Scanner

Morala tragică şi eroică preconizată de D. D. Roşca, străbătută de suflul unui activism inflexibil, avea la bază credinţa indestructibilă în *universalitatea valorilor umane.* Stima faţă de originalitatea diferitelor culturi nu-l împiedica să afirme existenţa unei ierarhii în dezvoltarea lor : superioritatea culturii greceşti asupra celei indice i se părea incontestabilă, datorită emancipării totale a inteligenţei şi gîndirii raţionale de reziduurile mitice în cultura elină (cf. studiul „Minune greacă" în vol. „Linii şi figuri"). Teoria spengleriană a autarhiei culturilor, inclusiv fundamentul ei teoretic : condiţionarea stilurilor culturale de o sensibilitate spaţială specifică, erau categoric respinse. D. D. Roşca nu putea accepta izolarea provincială şi claustrarea zonală a culturilor, deoarece ar fi făcut imposibile inter-comunicarea şi asimilarea necesară a valorilor superioare create de alte culturi. Fatalismul spenglerian, ca şi teoria „pseudomorfozei" (denunţarea influenţelor culturale ca „grefe" artificiale pe un organism autonom), îi repugnau unui partizan programatic al universalităţii valorilor umane superioare. Conceptul de *uomo universale* dicta şi polemica lui D. D. Roşca împotriva „noii sofistici" cultivate de Nae Ionescu şi de discipolii săi ; audienţa de care se bucura conceptul de „viaţă" în rîndurile celor influenţaţi de *Lebensphilosophie* i se părea suspectă, dacă nu cu totul nefastă, deoarece ea ducea la subordonarea valorilor intelectuale celor vitale şi utilitare, cînd raportul firesc şi necesar i se părea a fi exact cel invers. Primatul civilizaţiei şi al raţiunii universale era celebrat de D. D. Roşca fără echivoc în studiile sale din timpul celui de al doilea război mondial. Se cuvine în acelaşi timp să preţuim în cel mai înalt grad faptul că, opunîndu-se categoric oricărei resurecţii a tomismului, în care vedea un anacronism filozofic, D. D. Roşca a fost singurul gînditor român care a preconizat, în anumite limite, o renaştere a hegelianismului, văzînd în filozofia hegeliană un ferment încă foarte viu pentru progresul filozofiei contemporane.

Este aproape inutil să subliniem cît de apropiate erau multe din asemenea idei şi atitudini intelectuale de cele susţinute de Mihai Ralea. Critica îngustimii provinciale şi promovarea europenismului ca ferment de civilizare au fost şi leit-motive ale activităţii lui Mihai Ralea în perioada

Scanned with OKEN Scanner

inter- şi postbelică. Nimic nu-i uneşte însă mai mult pe cei doi gînditori în plan filozofic decît analiza *genezei valorilor*. Mihai Ralea plănuia să scrie o lucrare „Obstacol şi infinit", deoarece convingerea sa profundă era că *obstacolele* sînt adevăratul impuls stimulator al creaţiei de valori. D. D. Roşca a descris admirabil în paginile finale ale *Existenţei tragice* caracterul prin definiţie *problematic* al existenţei umane, natura riscantă şi aventuroasă, în sensul superior al cuvîntului, a oricărei creaţii de valori superioare. Primejdia perpetuă a demoliţiunii, care însoţeşte orice iniţiativă îndrăzneaţă de instituire a unor valori lipsite de antecedente nu era însă considerată de autorul *Existenţei tragice* un factor de descurajare; ca şi Mihai Ralea, mai tîrziu, D. D. Roşca va privi dificultatea ca un moment constitutiv al creaţiei axiologice şi va elogia protestul împotriva „existentului" şi tensiunea luptei eroice ca adevăratele insemne de noblеţe ale fiinţei umane.

Scanned with OKEN Scanner

Estetica fenomenologică

Fenomenologia lui Edmund Husserl a marcat profund gîndirea de pretutindeni în ultimele decenii. Analist de o extraordinară pătrundere și finețe al proceselor conștiinței, cu deosebire al actelor cognitive și formațiunilor logice, personalitate căreia doar Bergson îi putea fi alăturat printre filozofii de la începutul secolului, Husserl a inaugurat o metodă și o direcție de gîndire de o mare fecunditate. Cu apariția în românește a unei culegeri din textele lui Roman Ingarden se poate spune că, pentru întîia oară, cititorul român ia contact, fie și în mod indirect, cu spiritul autentic al gîndirii fenomenologice : o imensă întîrziere începe astfel să fie timid recuperată, deoarece pînă acum nici una dintre lucrările lui Husserl sau ale discipolilor săi direcți nu a fost tradusă în românește.

Roman Ingarden, cea mai de seamă figură a esteticii poloneze din ultimele decenii și unul dintre cei mai însemnați filozofi polonezi contemporani, a fost un discipol și un prieten apropiat al lui Husserl. Ca orice sistem de gîndire important, fenomenologia a dat naștere unor demersuri de gîndire multiple și unor impulsuri divergente. Husserl a asistat în ultima parte a vieții sale, cu sentimente alternante de satisfacție și amărăciune. nu numai la expansiunea crescîndă a filozofiei sale și a sferei ei de influență, dar și la desprinderea de ea, mergînd pînă la apucarea unor drumuri

Scanned with OKEN Scanner

opuse, a unora dintre cei mai apropiați colaboratori și elevi ai săi. Exemplul lui Heidegger este cel mai notoriu și elocvent. Cînd a descoperit, după o lectură atentă a cărții lui Heidegger *Sein und Zeit*, dedicată lui Husserl și apărută în 1927 în revista *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, condusă de Husserl, că între „filozofia existenței", dezvoltată de Heidegger, și propria sa concepție a „filozofiei ca știință riguroasă", există o incompatibilitate structurală, Husserl a repudiat energic opera ilustrului său discipol și și-a exprimat public dezacordul (într-o conferință din 1931 rostită la Berlin). Raporturile cu Ingarden au evoluat cu totul altfel. Husserl nutrea o încredere aproape nemărginită în autentica vocație filozofică a tînărului gînditor polonez și își punea mari speranțe că fostul său student din anii Göttingen-ului dinainte de primul război mondial, devenit ulterior un prieten fidel și un interlocutor filozofic privilegiat, va fi un continuator al liniei sale de gîndire și un promotor ferit de erezii al fenomenologiei transcendentale. Surprizele nu au lipsit însă nici de astă dată, chiar dacă ele au fost de cu totul altă natură și cu un semn opus. Lectura scrisorilor lui Husserl către Ingarden, tipărite de gînditorul polonez în 1968 în cunoscuta serie „Phänomenologica" a editurii Martinus Nijhoff din Haga, oferă un spectacol intelectual nu lipsit de patetism. Husserl urmărea cu consternare în anii 1929—1935 valul de scepticism filozofic și de iraționalism care inunda conștiința filozofică europeană, împotriva căruia reacția neopozitivistă îi apărea ca un paleativ neputincios („eine Attrape" o „păcăleală", după expresia sa). Husserl urmărea cu îndîrjire să-și fortifice gîndirea în direcția constituirii filozofiei ca „știință riguroasă", pe calea „meditațiilor carteziene" și a resurecției umanismului în spațiul idealismului său transcendental ; el îl conjura pe Ingarden să-l urmeze, constatînd în același timp cu regret că într-o serie de probleme filozofice esențiale fidelul său discipol și prieten părea decis să se îndepărteze de maestru. Nu încape îndoială că în lupta împotriva iraționalismului și neopozitivismului Ingarden era pe deplin solidar cu Husserl, dar în alternativa filozofică decisivă : idealism-realism (titlul studiului tipărit de Ingarden în 1929 în *Festschrift Husserl*) drumurile lor păreau a se despărți ireversibil : filozoful polonez înclina vizibil către o ontologie *realistă* ca fundament

Scanned with OKEN Scanner

ultim al filozofiei, după cum o arăta prefaţa la prima sa carte de răsunet, „Das literarische Kunstwerk" (*Opera de artă literară*, 1931), exprimîndu-şi rezerve limpezi faţă de *idealismul filozofic* transcendental al lui Edmund Husserl. Husserl şi Roman Ingarden au rămas însă în raporturi strînse pînă la moartea remarcabilului gînditor german (1938), abnegaţia şi cultul pentru cuceririle metodei fenomenologice păstrîndu-se nestinse în scrisul filozofic al lui Ingarden.

Influenţa gîndirii fenomenologice în estetică se manifestase desigur încă înainte de apariţia lucrărilor lui Roman Ingarden. Dacă facem abstracţie de un studiu al lui Waldemar Conrad, apărut în 1904, dar rămas fără ecou vizibil în epocă, se poate spune că studiile lui Moritz Geiger au marcat primul moment important al esteticii fenomenologice. Contactul cu fiinţa genuină a lucrurilor, reclamat de Husserl prin celebra sa formulă „zu den Sachen selbst" (cu faţa către *fenomene*), a fost înţeles de esteticienii fenomenologi ca un apel pentru a-şi îndrepta atenţia în exclusivitate către alcătuirea lăuntrică a obiectului estetic, în afara oricăror consideraţii genetice cu caracter psihologic sau social. Anti-psihologismul programatic al lui Husserl a fost îmbrăţişat cu o egală fervoare de Geiger şi de Ingarden. Repulsia faţă de „metafizică", faţă de marile construcţii speculative în estetică, de genul celor pe care le-a lăsat moştenire idealismul clasic german, este o altă trăsătură definitorie a esteticii fenomenologice : sintezelor de anvergură, care urmăreau situarea artei pe marea hartă a formelor spiritului, pe fondul unei vaste filozofii a istoriei şi a activităţilor conştiinţei (vezi Hegel), fenomenologii le opuneau exigenţa studiului intrinsec al operei de artă, într-o atitudine strict descriptivă, de „supunere la obiect", definită expresiv de germani prin cuvîntul „Sachlichkeit". Tudor Vianu a fost printre cei dintîi care au observat existenţa unei analogii frapante între atitudinea *pozitivistă* şi cea *fenomenologică* (cf. studiul „Construcţia obiectului în estetică"). Un amestec particular de pozitivism şi de „platonism realist" (de „realism al esenţelor") caracterizează însă înainte de toate atitudinea fenomenologilor (accentul decisiv căzînd de fapt pe al doilea termen) : ochiul fenomenologului scrutează multiplicitatea fenomenelor cu scopul de a se lăsa posedat de anatomia lor constitutivă, de lineamentele lor esenţiale, urmărind să do-

Scanned with OKEN Scanner

bîndească anevoioasa și mult rîvnita „intuiție de esență". Moritz Geiger era dealtfel convins că faimoasa „Wesensschau" husserliană ar fi fost calea autentică de autonomizare a esteticului, disociindu-l de atitudinile eterogene cu care este adeseori în mod arbitrar asociat sau confundat.

Se poate spune însă că numai odată cu apariția lucrărilor fundamentale ale lui Roman Ingarden spiritul veritabil al filozofiei fenomenologice și-a dat roade concludente în cîmpul esteticii. Nu de o fidelitate literală este vorba (ea nici nu există dealtfel, după cum am văzut), ci de asimilarea *substanței* din gîndirea lui Husserl. Cine a luat cunoștință de puterea incomparabilă cu care Husserl supune vivisecției actele conștiinței, descompunîndu-le în elementele lor componente, cu o virtute a analizei care a însemnat un cîștig important pentru filozofie, va înțelege cît de mare a fost profitul extras de Ingarden spre a lumina capilaritatea activității estetice a conștiinței. În gîndirea românească, Camil Petrescu a fost poate cel dintîi care a prețuit la dreapta lor valoare subtilele analize husserliene : el le-a și valorificat dealtfel în polemica sa cu Tudor Vianu pe tema „limbii literare" din „Teze și Antiteze" (postscriptum-ul din 1936), unul dintre cele dintîi ecouri importante ale gîndirii lui Husserl în România.

Ingarden era pătruns de ideea că nu se poate elucida natura fenomenului estetic, fără a pleca de la o concepție filozofică universală. Conceptul husserlian al *intenționalității* (orice act de conștiință *vizează* ceva, are un *obiect*), cel în care și Sartre văzuse marea descoperire a fenomenologiei, i se părea a-i oferi un instrument capital pentru a clarifica natura operei de artă, dar el înțelegea în același timp să se despartă de idealismul transcendental al lui Husserl, deoarece îl interesa în primul rînd structura *obiectului estetic*, și nu actele constitutive ale conștiinței. Caracterizarea obiectului estetic reclama însă comparația perpetuă cu obiectele reale : Ingarden va preconiza în consecință o ontologie a operei de artă, pe fondul unei ontologii generale, deplasînd accentul de la analiza fenomenologică a actelor conștiinței la analiza obiectului ca atare, privit în stratificarea lui specifică.

Atitudinea tipică a fenomenologului se vede în meticulozitatea cu care despică obiectul în multiplicitatea compo-

Scanned with OKEN Scanner

nentelor lui eterogene. Nici un fel de presupoziție subiectivă și nici un fel de „intuiție globală", cu caracter anticipator, în spiritul metodei lui Dilthey, nu pare a turbura examenul radiologic întreprins de anatomistul operei de artă. Opera de artă nu este pentru Ingarden nici „intuiție" sau „expresie", nici „mimesis" și nici „unitate în varietate", ci un obiect complex articulat, căruia el urmărește să-i smulgă secretul printr-un asediu desfășurat cu instrumentele observației directe și discriminării logice. I-a trebuit fără îndoială gînditorului polonez un anumit curaj teoretic pentru a renunța programatic în inițierea analizelor sale la suverana perspectivă axiologică asupra artei : desfășurîndu-și descripțiile sale într-un plan pur ontologic, el „pune în paranteză", în acest stadiu al analizei, problema valorii estetice, rezervînd-o pentru o fază ulterioară (ceea ce i-a atras reproșuri previzibile, de pildă cele ale lui Wellek și Warren).

Roman Ingarden nu are aprehensiunea că adoptînd în mod deliberat în fața operei de artă atitudinea „cunoscătorului", și nu cea „energetică" sau „emoțională" a „degustătorului", ar risca să-i „strivească corola de minuni" : el respinge acuzația lui Cysarz că modul său de procedare ar fi produsul unei „amusische Art der Betrachtungsweise" („unui mod anartistic de contemplare"). Preocupat să definească statutul ontologic al artei, el îl delimitează atît de cel al *obiectelor reale*, situate în timpul și spațiul obiectiv, cît și de cel al *obiectelor ideale*, cu o existență independentă de condiționările subiective (figurile geometrice, de pildă). Cuvintele, propozițiunile și configurațiile verbale ale operei literare nu au un caracter tranzitiv sau transparent, în sensul referinței necesare la o realitate exterioară (cum se întîmplă cu propozițiunile științifice), și nici un caracter impersonal, de genul celui pe care îl posedă semnele matematice. Opera de artă ar fi prin definiție un obiect intențional, cu un mod de existență eteronom : configurațiile verbale ale operei literare articulează un cîmp de obiecte, a căror funcție nu este să „dubleze" pe cele exterioare, ci să activeze orizonturile subiectivității. Tranzitivității propozițiunilor științifice, chemate să circumscrie obiecte cu o existență autonomă, independentă de conștiință, i se opune intenționalitatea obiectului estetic, a cărui existență nu se justifică decît prin coparticiparea unei subiectivități receptoare.

Scanned with OKEN Scanner

Inovaţia principală introdusă de Roman Ingarden rezidă în teza că opera de artă nu este o plăsmuire cu un relief omogen şi cu o constituţie univocă, ci este o lume cu o structură eterogenă, compusă din straturi relativ autonome, din a căror interacţiune polifonică ia naştere efectul final. Afirmaţia este valabilă în primul rînd pentru opera de artă literară, unde esteticianul polonez distinge cel puţin patru straturi, dar şi pentru operele plastice sau arhitecturale, unde sînt identificate cîte două straturi, nu însă şi pentru opera muzicală, unde Ingarden va distinge doar momentele „acustice" de cele „non-acustice" în interiorul unicului strat, cel al configuraţiilor sonore. Cu răbdare şi tenacitate, format la şcoala distincţiilor infinitezimale cultivate de fenomenologia husserliană, fără pedanterie, esteticianul polonez identifică succesiv straturile fonetico-lexical, al unităţilor de sens, al obiectelor reprezentate (situaţii, personaje etc.) şi al „vederilor" luate asupra obiectelor (die Ansichten), căutînd să demonstreze că din însumarea efectelor estetice specifice generate de *fiecare strat* (modulaţiile din stratul fonetic, efectele interacţiunii cuvintelor în configuraţiile verbale, incluzînd efectele indeterminării lor necesare, particularităţile stilistice de care sînt impregnate „obiectele reprezentate" şi „viziunile" asupra lor etc.) se naşte sinteza finală : comprehensiunea estetică a operei literare. Avantajul unei asemenea metode a analizei supra-etajate este că îngăduie să se menţină o legătură strînsă, vizibilă în mutiplicitatea finelor ei articulaţii, între „materialitatea" operei, incluzînd utilizarea specifică a materialului propriu fiecărei arte, şi „idealitatea" ei, cu alte cuvinte „sensul" şi „determinarea" ei spirituală.

Caracterul intenţional al operei literare se exprimă în faptul că propoziţiunile din cuprinsul ei nu au nici caracterul unor *judecăţi* propriu-zise, care urmăresc prin definiţie să identifice şi să numească proprietăţile realităţii obiective, nici cel al unor simple *afirmaţii*, care se dispensează tot prin definiţie de orice raportare la realitate : ele ar avea mai curînd caracterul unor *quasi-judecăţi*, urmărind să configureze în conştiinţa receptoare iluzia sau „reprezentarea" realităţii. Obiectele reprezentate nu există decît prin „decupajele" operate de cuvintele şi configuraţiile verbale : cuvintele şi propoziţiunile creiază prin virtuţile lor intrinseci „realitatea" literară. Ele nu pot însă acoperi integral, prin natura lor

Scanned with OKEN Scanner

finită, bogăția de determinări a realității pe care urmăresc să o reprezinte (este aci un ecou bergsonian, explicabil la autorul unei teze de doctorat despre „Intuiție și intelect la Bergson"). Din decalajul între ceea ce vizează și puterea lor de cuprindere reală rezultă acele „zone de nedeterminare", a căror „umplere" sau „acoperire" este chemată să o realizeze activitatea imaginativă a conștiinței receptoare. Pentru Roman Ingarden opera de artă este prin natura ei o „plăsmuire schematică", care are nevoie în mod necesar de colaborarea subiectivității receptoare, în fiecare caz altfel configurată, spre a-i insufla viața estetică (autoarea studiului introductiv la ediția românească a „Studiilor de estetică", Nicolae Vanina, care a publicat și o merituoasă lucrare despre estetica fenomenologică, a pus pe bună dreptate în centrul analizei ei acest aspect al esteticii lui Ingarden).

Factura limbajului literar este o cheie hermeneutică pentru a ne introduce în specificitatea conținutului său. Caracterul de quasi-judecăți al propozițiunilor, funcția lor dublu-fulgurantă, ambiguă, „opalinizantă" (după o fericită expresie a lui Ingarden), combinînd sensul lor direct, propriu, explicit, cu un sens „reportat", indirect, ascuns, localizat în inevitabilele zone de nedeterminare, lăsate neexplicitate în imanența operei, se explică tocmai prin intenția estetică primordială: funcția limbajului literar nu este una referențială, informativă, afirmativă în accepția curentă, ci una de evocare a unei anumite tonalități sau calități afective, de inculcare a unei anumite „atmosfere", de fundamentare ontică a unui complex de calități estetice valente. Fiecărei arte îi este propriu un anumit complex de calități emoționale și particularitățile mijloacelor ei sînt dictate tocmai de originalitatea acestui cuprins afectiv. Meritul lui Ingarden este de a fi urmărit în „carnea" operei, în articulațiile și țesuturile ei capilare, modul de constituire al calităților ei specific estetice. În vîrful piramidei acestui sistem de calități estetic valente, ierarhic articulate din polifonia diferitelor straturi, sînt situate *calitățile metafizice*: tragicul, demonicul, sacrul, sublimul, grotescul, fermecătorul, liniștea etc. Este vorba nu de „proprietăți" ale unor stări psihice, ci de calități sintetice ale unor anumite *situații* și *evenimente*, de o atmosferă specifică în care sînt învăluite: ele nu apar la suprafața vieții curente, ci doar în fulguрația

Scanned with OKEN Scanner

unui moment de „grație", și funcția artei în constelația spiritului uman este tocmai de a le *revela*, făcînd din ele centrul de cristalizare al operelor superioare.

Estetica fenomenologică a adus o contribuție dintre cele mai prețioase la „anatomia" și „fiziologia" operei de artă, privită în pura ei autonomie. Cînd este vorba însă de a descoperi inscripția istoriei reale în constituția intimă a operelor, analizînd factura lor estetică (și în primul rînd ingardenienele „calități metafizice" !) ca rezultatul unui raport dialectic cu ambianța istorică reală, ea ne lasă fără niciun răspuns : anti-psihologismul și anti-sociologismul programatic al esteticienilor fenomenologi (cel puțin al celor de pînă azi) exclud *a priori* un asemenea mod de a vedea lucrurile. Am fi gata să subscriem la distincția operată de Ingarden între „eul psihic" și „eul estetic" al lui Chopin, chiar cînd ar fi vorba să analizăm un „studiu revoluționar" compus de ilustrul muzician polonez : cine ne-ar putea însă convinge că între factura estetică a muzicii lui Chopin și condiția lui spirituală. reflex sublimat al epocii sale, nu ar exista nici o legătură necesară ? Spre a înțelege astfel lucrurile trebuie însă să ne despărțim de estetica fenomenologică și de „antropologia" care o susține și să ne căutăm punctele de reper pe alte tărîmuri filozofice și estetice : sintezele estetice ale lui Adorno și Lukács ne furnizează aci instrumentele principale de orientare.

Scanned with OKEN Scanner

Interferența culturilor

Un colocviu de estetică la Tokio este inevitabil pentru orice european ocazia unui inedit examen de conștiință intelectuală. Cum va arăta confruntarea între o gîndire nutrită prin definiție de tradițiile culturii greco-latine și cea care își extrage motivele de inspirație din cu totul alte surse (budismul și confucianismul între cele mai vechi), dintr-o experiență a vieții bine distinctă de cea a Occidentului? Estetica europeană sau cea americană cuprinde în ea cu adevărat virtuțile universalității sau este obligată să-și descopere grație unei asemenea confruntări limitele, relativizîndu-și cîmpul de aplicație și admițînd existența unei experiențe estetice exterioare prin definiție tiparelor ei? Sînt filozofii și esteticienii japonezi apți să furnizeze soluții cu totul originale antinomiilor gîndirii moderne, de natură a deschide perspective cu totul neașteptate celor cantonați în perimetrul europocentrismului? Teza spengleriană a segregației culturilor nu părea a se verifica dacă ar fi fost să judec după primele impresii: o extraordinară disponibilitate pentru valorile culturilor străine mă întîmpina la fiecare pas în viața culturală japoneză.

Cînd am intrat în încăperile Institutului de Estetică al Universității din Tokio, numele cel mai des rostit era al lui Paul Ricoeur. Cunoscutul filozof francez, autor al unei importante *Filozofii a voinței* și traducător în franceză al

Scanned with OKEN Scanner

operei fundamentale a lui Husserl, expusese cu puţine zile înainte, în faţa unui auditoriu numeros, cele două conferinţe ale sale: „Psychanalyse et herméneutique" şi „Philosophie et langage". Studenţii japonezi se interesau cu pasiune de tezele lui, purtînd la subsuoară *Le conflit des interprétations* sau *La métaphore vive*, ultimele cărţi ale lui Ricoeur. Autorul lor urma dealtfel să-şi facă apariţia la colocviul de estetică organizat de Institut şi de directorul său, titularul catedrei de estetică al Universităţii din Tokio, Tomonobu Imamichi. Profesorul Imamichi, care a studiat în Germania filozofia antică şi medievală, mi-a comunicat, cu o satisfacţie discret învăluită, că în următoarele zile urma să sosească la Tokio şi Helmut Kuhn, unul dintre cei mai reputaţi filozofi şi esteticieni germani, fost titular al catedrei de filozofie din München. La invitaţia Institutului de Ştiinţa şi Istoria artei, Helmut Kuhn avea să expună o serie de conferinţe pe teme de estetică. Cîteva zile după aceea, într-un amfiteatru plin pînă la refuz, ascultam conferinţa lui Kuhn „Vom ekstatischen Wesen der Kunst" (Despre esenţa extatică a artei). Conferinţa debuta cu un omagiu adus tezelor despre natura extatică a artei expuse în lucrările lui Imamichi. Kuhn, autor împreună cu Katharine Gilbert al unei binecunoscute *Istorii a esteticii* (tradusă şi în româneşte), arunca astfel o punte reală între estetica europeană şi cea japoneză. Şirul surprizelor nu se oprea însă aici. În cursul lunii petrecute la Tokio, am avut ocazia să ascult şi o conferinţă a lui Claude Lévi-Strauss, „La responsabilité de l'anthropologue", prima dintr-o suită de trei: valoarea de neînlocuit a culturilor primitive non-europene şi imensa responsabilitate a antropologului pentru conservarea mărturiilor lor era tema expusă, într-o formă magnifică, de ilustrul antropolog. Pe o cale indirectă, el atingea astfel o problemă la care japonezii nu puteau să nu fie extrem de sensibili. Pretenţiile absolutizante ale europeismului erau puse sub semnul întrebării chiar de unul dintre cei mai remarcabili exponenţi ai culturii europene.

Semnele interesului extrem pentru cultura europeană se multiplicau însă la tot pasul. Concertele lui Sergiu Celibidache aveau în acele zile un succes strălucit. O selecţie a tablourilor din Ermitage-ul leningrădean era pur şi simplu asediată de valul vizitatorilor japonezi care contemplau,

Scanned with OKEN Scanner

într-o liniște desăvîrșită, îngrămădiți uneori cu zecile în fața unui tablou, pînzele lui Murillo, Claude Lorrain, El Greco sau Corot ; o expoziție cu grafica lui Picasso era nu mai puțin solicitată. Fie că asistam la premierea unui film german de avangardă, dedicat faimosului *Oktoberfest* münchenez, în prezența autorului (scenarist și regizor), urmărind dialogul său cu interlocutorii japonezi, la un concert al lui Karlheinz Stockhausen, în care putea fi ascultată în premieră mondială ultima compoziție a muzicianului, scrisă pentru instrumente vechi japoneze și dirijată de el însuși, sau la ecranizarea „Flautului fermecat" de Mozart, realizată de Ingmar Bergman într-o viziune regizorală purtînd sigiliul de neconfundat al filmelor sale, figurile de o concentrată seriozitate, care umpleau sălile, te întîmpinau ca un leit-motiv pretutindeni.

Colocviul de estetică de la Tokio nu putea să nu reflecte, într-o imagine miniaturală, tensiunea fundamentală, latentă, dar nu mai puțin acută, între cele două tendințe, care se încrucișează în mod inevitabil în viața intelectuală japoneză : voința intensă de asimilare a cuceririlor culturii occidentale și cea nu mai puțin intensă de auto-afirmare a spiritualității autohtone. Dialogul între cele două impulsuri conferă o fascinantă originalitate oricărui contact cu intelectualii japonezi. Coexistența în babilonica metropolă a Tokio-ului a formelor unei civilizații tehnice de o extremă modernitate cu spectacolul vechilor și magnificelor temple budiste este doar simbolul material al unui proces cu implicații foarte profunde. Vertiginoasa dezvoltare a civilizației materiale în Japonia post-belică (tehnicitatea ei rivalizează fără fisuri cu cea americană) a adus cu sine desigur și o metamorfoză a moravurilor și stilului de viață : năzuința de a-și descoperi și afirma o *identitate* a *Weltanschauung*-ului și moralei lor, reînnodînd firul cu o tradiție obnubilată, nu i-a părăsit însă pe japonezi. Criza extremului-occident nu face decît să intensifice o asemenea aspirație.

Institutul de Estetică din Tokio are o vechime de aproape o sută de ani. Cărțile adăpostite în cele patru sau cinci încăperi ale institutului, din incinta vechii universități, alcătuiesc cea mai impunătoare bibliotecă de estetică pe care mi-a fost dat să o întîlnesc. Poate doar biblioteca lui Benedetto Croce din Palazzo Filomarino din Napoli, unde a

Scanned with OKEN Scanner

locuit gînditorul, să fie mai cuprinzătoare în materie de literatură estetică, dar ea se opreşte, prin forţa lucrurilor, la o dată mult anterioară în timp (1952, anul morţii lui Croce). Aproape nimic din ce a produs estetica în marile ţări de cultură ale lumii nu lipsea din rafturile bibliotecii, şi eram bucuros să constat că şi scrierile lui Vianu şi Călinescu, traduse în franceză la Bucureşti cu ocazia congresului de estetică din 1972, figurau acolo : răsfoiam cu aviditate tot felul de cărţi, ale căror titluri îmi erau cunoscute doar din auzite. Cele patru săptămîni pe care le-am petrecut în mijlocul profesorilor şi studenţilor japonezi, o bună parte a timpului în încăperea pe care mi-a pus-o la dispoziţie profesorul Imamichi, unde puteam să consult în linişte cărţile, în intervalurile dintre cursurile şi seminariile pe care le făceam cu studenţii şi asistenţii, au devenit astfel ocazia unei experienţe intelectuale unice.

Meditaţia filozofică a lui Tomonobu Imamichi gravitează în jurul problemei *frumosului*, mai mult decît al *artei*, titlul pe care îl acordă disciplinei sale predilecte este cel de *calonologie* (metafizică a frumosului), fără a-şi ascunde rezervele faţă de denominaţiunea *estetică* (al cărei obiect, cunoştinţa sensibilă, i se pare prea îngust) iar în spaţiul preocupărilor sale antinomiile natură-tehnică şi artă-tehnică ocupă un loc primordial. Platon şi sfîntul Augustin, pe care i-a studiat cîndva cu o rigoare exemplară, sub îndrumarea lui Rudolf Berlinger, profesorul de filozofie de la Würzburg, sînt autorii săi de căpătîi. Critica acerbă împotriva tehnocratismului nu este fără o legătură profundă cu spectacolul civilizaţiei japoneze contemporane. Viziunea cosmocentrică a lumii, cu puncte de sprijin în vechea filozofie chineză şi japoneză (Chuang-Chou este un autor preferat al lui Imamichi), mai curînd decît cea antropocentrică tipică lumii greco-romane, este o constantă a filozofiei profesate de nu puţini gînditori japonezi.

Nu era aşadar o surpriză faptul că una din principalele comunicări prezentate la colocviul de estetică de la Tokio, de către tînărul profesor Ken-ichi Sasaki, discipol al lui Tomonobu Imamichi, avea ca titlu : „Puissance du beau, impuissance de l'esthétique (Considérations sur l'essence du beau naturel)". Nici faptul că un alt estetician al lumii asiatice, îndatorat deopotrivă în gîndirea sa lui Imamichi, trata

Scanned with OKEN Scanner

tema „Art and Technology" (Reflections on Art and the Tasks of Aesthetics in the Age of Technology). În spațiul larg al celor două teme globale ale colocviului : artă și tehnică și problema valorii, tema din urmă a fost abordată doar de comunicarea profesorului Armbruster, de la Universitatea catolică Sophia din Tokio (austriac de origine, Armbruster este de douăzeci de ani aproape naturalizat japonez), și de cea prezentată de mine cu tema „Critică și valoare". Este adevărat că și intervenția lui Paul Ricoeur a fost dedicată tot problemei valorii, dar discuția a alunecat repede pe terenul subiectivității și obiectivității actului hermeneutic (Ricoeur este un eminent promotor al heremeneuticii ca disciplină filozofică).

Exaltarea frumosului natural, caracterizat prin dimensiunile infinității și indeterminării, în opoziție cu finitudinea subiectivității umane și a produselor ei (inclusiv a activității estetice) sau destinul vitreg al artei în condițiile unei lumi ultra-tehnicizate, pe fondul invocării vechilor valori morale ale confucianismului (etica și estetica sînt de nedespărțit pentru japonezi iar Tomonobu Imamichi preconizează o direcție de gîndire numită semnificativ „eco-etica") erau temele principale supuse discuției de către esteticienii extremului-orient. Era evidentă reacțiunea, fie și într-o formă sublimată, împotriva unei lumi standardizate și reificate, cu rădăcinile în civilizația occidentală, și căutarea unui punct de sprijin în marea tradiție a gîndirii extrem-orientale sau grecești. Influența lui Heidegger, autor al unui imens proces împotriva „tehnicii" și a „gîndirii metafizice" (cea întemeiată pe dualitatea subiect-obiect), a fost dealtfel foarte puternică în Japonia. Tomonobu Imamichi, ca și mai tînărul Sasaki, autor al unei teze despre Malebranche, caută să realizeze în gîndirea lor fuziunea între tradițiile gîndirii platoniciene sau augustiniene și cele ale gîndirii clasice orientale, în dorința de a salva *adîncimea* și *verticalitatea* artei în opoziție cu *orizontalitatea* și superficiala *instantaneitate* a valorilor lumii tehnice.

Distanța între o asemenea viziune speculativă a problemelor estetice și cea care pune accentul pe istoricitatea și socialitatea artei era desigur mare : am fost însă foarte bucuros să constat că în numeroasele și pasionantele discuții din seminarul lui Imamichi (*seminarium calonogicum !*), punctul de

Scanned with OKEN Scanner

vedere istorico-social asupra artei, fie că discutam tema „artă şi hermeneutică" sau tema „artă şi alienare", a cîştigat treptat adeziunea fervent㠠a numeroşi studenţi şi tineri asistenţi japonezi. Un grup dintre ei studiază, dealtfel, din proprie iniţiativă, în vacanţa lor de vară, texte din Adorno. Gînditori ca Lukács, Sartre, Marcuse, alături de care apăreau în discuţie frecvent şi Gadamer sau Ingarden (majoritatea unor asemenea autori sînt aproape integral traduşi în japoneză), trezeau un interes neobişnuit, chiar dacă seriozitatea exemplară a japonezilor îi făcea prudenţi şi rezervaţi în acceptarea uneia sau alteia dintre teze : căldura cu care am fost înconjurat la sfîrşit mi-a demonstrat însă permeabilitatea lor la o direcţie de gîndire bine distinctă de cea dominantă acolo în cercurile academice.

Extrema receptivitate faţă de valorile civilizaţiei occidentale nu poate însă să ascundă o a doua faţă a lumii japoneze, cea care poate rămîne pentru ochiul turistic superficial invizibilă sau tăinuită. Este lumea enigmatică a teatrului Nô, de o originalitate stranie, fascinantă şi impenetrabilă în acelaşi timp, cea mirifică în strălucirea ei decorativă a teatrului Kabuchi sau cea a artei extrem-orientale, de la figurile groteşti şi misterioase ale sculpturilor din vechile temple budiste de la Nara sau Kyoto la caligrafia şi rafinamentul coloristic al picturii japoneze vechi, anterioară influenţelor moderne din perioada *Meiji* (epoca iluminismului, sinonimă cu penetraţia europeismului). Este şi lumea vechilor concepte ale filozofiei chineze sau japoneze, cu înţelesuri greu accesibile celui format în climatul filozofiei occidentale : gînditorii japonezi tind să le valorifice cu scopul de a oferi soluţii proprii antinomiilor lumii contemporane.

Marxismul japonez se află şi el în căutarea unei identităţi în confruntatea cu diferitele orientări din gîndirea marxistă contemporană. Voinţa de a elabora un model original am regăsit-o în lucrările lui Shingo Shibata, unul dintre cei mai serioşi şi productivi marxişti japonezi contemporani. Tema alienării şi mutilării *naturii* sub presiunea unei civilizaţii moderne clădite pe legea profitului şi interesului egoist revenea ca un leit-motiv în convorbiri : alterarea *naturii* genuine prin expansiunea necontrolată a unei tehnici moderne devoratoare este astfel o obsesie comună a celor mai diferite

Scanned with OKEN Scanner

categorii de intelectuali. Natura și valoarea ei ireductibilă în schimbul de substanțe cu societatea constituie o temă favorită de meditație. Critica împotriva efectelor destructive ale poluării este de o ascuțime și intensitate greu de regăsit în scrierile gînditorilor din alte țări. Sub raport politic, energia cu care marxiștii japonezi își afirmă poziția independentă în confruntarea cu marile probleme ale lumii contemporane este semnificativă pentru orientarea stîngii japoneze. Shingo Shibata mi-a repetat însă adeseori că Hiroshima rămîne pentru el și tovarășii săi de idei experiența crucială a Japoniei contemporane. La insistența lui și însoțit de el sau de colegi și asistenți ai săi de la Universitatea din Hiroshima (unde este profesor) am vizitat orașul și muzeul cu teribilele documente ale cataclismului atomic. Impresia a fost într-adevăr copleșitoare. Vizita muzeului atomic este o coborîre în infern : antologia efectelor devastatoare ale bombardamentului atomic, și mai ales ale radiațiilor atomice, provocatoare de adevărate mutații biologice regresive, are valoarea unui zguduitor rechizitoriu împotriva celor care ar fi gata să condamne specia umană la auto-anulare. Imaginile de pandemonium ale corpurilor mutilate și estropiate sau cele ale unor monstruoase anomalii biologice te fac să înțelegi rădăcinile adînci ale luptei japonezilor pentru dezarmarea atomică și distrugerea stocurilor de armament atomic. În fața cenotafului din preajma muzeului superbele coroane de flori depuse neîncetat de succesivii vizitatori americani sînt o imagine melancolică a unei penitențe sincere și tardive.

Gentilețea, cordialitatea și sobra seriozitate a japonezilor te înconjoară permanent ca o lecție de civilizație și umanitate. O serie de intelectuali europeni de vază (Karl Löwith, Eugen Herrigel, ș.a.), izgoniți din universitate în țara lor prin măsurile brutale ale unor guvernanți rasiști, și-au găsit în universitățile japoneze o adevărată *terre d'asile*. Militarismul vechii societăți a feudalilor și marii burghezii pare definitiv îngropat. Manifestațiile nocturne ale muncitorilor japonezi, înșiruiți cu miile în cordoane compacte, înconjurate de poliție, pe străzile Tokio-ului, revendicîndu-și drepturile, arată totodată convulsiile adînci care zguduie încă ființa societății nipone.

Scanned with OKEN Scanner

Cultura japoneză contemporană este însă un creuzet cu mii de virtualităţi şi posibilităţi : loc de întîlnire al celor mai evoluate tendinţe din cultura occidentală şi al unei rafinate şi multiplu decantate tradiţii de cultură extrem-orientală, realizările ei viitoare pot fi pline de surprize pentru destinele culturii de pretutindeni.

Scanned with OKEN Scanner

Estetica marxistă a devenit astăzi o prezenţă atît de masivă în dezbaterile şi colocviile internaţionale, încît discuţiile cu privire la statutul ei ştiinţific şi originalitatea contribuţiei ei în interpretarea artei sînt cu totul firești. Încercările de a preciza notele definitorii ale conceptului de *estetică marxistă* se înmulţesc. Obligaţia de a întocmi un bilanţ concludent al realizărilor ei de pînă acum, într-o istorie mai mult decît centenară, dacă luăm în consideraţie momentul inaugural al primelor texte despre artă şi literatură ale lui Marx şi Engels, se impune tot mai mult. Prejudecăţile despre sinonimia conceptului de estetică marxistă cu o înţelegere pur instrumentală şi pragmatică a artei sau cu privire la sacrificarea vinovată a autonomiei artei în favoarea eteronomiei ei sînt atît de tenace, încît un tablou sinoptic al avatarurilor prin care au trecut conceptele marxiste despre artă, în zbuciumata istorie seculară a mişcării muncitoreşti şi a marxismului internaţional, poate oferi o contribuţie decisivă la restabilirea cumpenei drepte. Restituirea sensului exact (să spunem genuin ?) al doctrinei marxiste despre artă nu este mai puţin o operaţie dintre cele mai dificile dacă ţinem seama de multitudinea personalităţilor, operelor şi curentelor care s-au revendicat de-a lungul timpului din marxism. Tocmai din această cauză examenul istoric inteligent al conceptelor marxiste despre artă, întreprins de Stefan Morawski în cartea

Scanned with OKEN Scanner

sa *Marxismul și estetica* (recent tradusă în românește printr-o fericită inițiativă a lui Ion Pascadi și a editurii „Meridiane"), se dovedește atît de folositor.

Stefan Morawski este astăzi un nume tot mai cunoscut în lumea internațională a esteticienilor. Cartea sa dedicată esteticii lui André Malraux a apărut în 1972 în traducere franceză, sub titlul *L'Absolu et la Forme*, în cunoscuta colecție de estetică a editurii „Klincksieck" din Paris, condusă de Mikel Dufrenne. Prima sinteză personală a vederilor sale estetice a fost tipărită în Statele Unite sub titlul *„Inquiries into Fundamentals of Aesthetics*, de către editura Institutului din Massachussets, cu o prefață de Monroe C. Beardsley. Lucrarea sa de istorie a esteticii marxiste a devenit accesibilă opiniei publice internaționale grație traducerii ei în italiană de către editura Partidului Comunist Italian *Editori Riuniti*. Preferințele noastre merg fără ezitare către cea din urmă, apărută acum și în traducere românească. Morawski este un excelent istoric al ideilor, cu o aptitudine remarcabilă de a proiecta o personalitate și un ansamblu de idei în realul lor context „idiogenetic" și „alogenetic" (ca să-i folosim expresiile predilecte, destinate a semnifica istoria interioară și exterioară a unui curent de idei). Metoda unei *history of ideas*, preconizată de Lovejoy, își găsește astfel în lucrarea marxistului polonez o exemplificare foarte reușită. Alături de calitatea eminentă a *simțului istoric*, un adevărat *demon metodologic* străbate paginile lui Morawski ; autorul are o adevărată vocație pentru clasificări, diviziuni și subdiviziuni, demonstrînd o inventivitate aproape inepuizabilă în formularea de criterii și măsuri metodologice, cu ajutorul cărora, înzestrat cu o viguroasă discursivitate analitică și dialectică, ordonează și clasifică materia analizelor sale.

Cartea aduce la lumină o mare cantitate de material rămas pînă acum prea puțin sau deloc valorificat. Nu numai ideile estetice ale lui Marx și Engels, Franz Mehring, Plehanov sau Lenin, dar și reflecțiile despre artă ale lui Paul Lafargue, Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg sau Clara Zetkin sînt reconstituite și sistematizate cu un scrupul istoric exemplar. Filiații, rămase pînă acum în umbră, ale ideilor lui Marx și Engels despre artă, raporturile lui Mehring cu

Scanned with OKEN Scanner

naturalismul dominant în epocă, surprinzătoarele asociații între ideile despre artă ale lui Liebknecht și mișcarea expresionismului, legăturile între vederile politice funciar antibirocratice ale Rosei Luxemburg și gusturile ei estetice sînt pentru întîia oară puse în valoare cu o sagacitate istorică vrednică de laudă. Lukács este tratat în „trei note", cu observații exacte, dar mult prea sumare față de amploarea operei ; în schimb analiza cărții lui Roger Garaudy *D'un réalisme sans rivages* este substanțială, grație examenului critic al conceptului de realism întreprins de Morawski. Meritul principal al cărții este de a ilustra existența unei pluralități istorice de orientări și gusturi estetice în interiorul unei concepții unitare : marxismul. Morawski evidențiază opțiunile deosebite ale fiecăruia dintre gînditorii marxiști trecuți în revistă pe fondul modului lor deosebit de a articula conceptele fundamentale ale marxismului, în funcție de circumstanțele social-istorice particulare, de formația lor ideologică deosebită și de cultura lor literară specifică. Darvinismul în cazul lui Kautsky, kantianismul în cel al lui Mehring, influența democraților revoluționari ruși în cel al lui Plehanov, rolul crocianismului în formația lui Gramsci, legăturile tînărului Lukács cu gîndirea lui Dilthey sau Max Weber sînt tot atîtea argumente concludente folosite de autor în sprijinul tezei sale. Prejudecata monolitismului se spulberă tocmai grație unui asemenea examen istoric multiplu ramificat. Întrebarea legitimă este dacă egala comprehensiune cu care sînt tratate figuri și poziții deosebite din istoria marxismului nu duce la un relativism istoric, incompatibil cu coerența și rigoarea unei doctrine cu contururi precise ? Care este linia despărțitoare între ceea ce este acceptabil și ceea ce este inacceptabil în spațiul conceptual omogen al marxismului ?

O veritabilă istorie a esteticii marxiste nu se poate dispensa de existența unui concept elaborat despre natura artei și esteticului, la lumina căruia să se desfășoare examenul critic al vederilor estetice din trecut. Un exemplu extrem de istoriografie partizană îl oferă istoria esteticii compusă de Croce în cea de a doua parte a *Esteticii* sale : concepțiile estetice din antichitate pînă în pragul secolului XX sînt examinate și cenzurate implacabil în funcție de conceptul artei ca „intuiție pură". Ar fi desigur excesiv să spunem că Stefan

Scanned with OKEN Scanner

Morawski nu posedă un asemenea concept, însă este evident că el nu-l formulează nicăieri cu rigoarea și claritatea cuvenite. Între esteticienii marxiști, admirația sa limpede exprimată, uneori în termeni superlativi, merge către Lukács (a cărui *Estetică* l-a impresionat în mod profund), dar și în acest caz există rezerve importante, îndeosebi cu privire la atitudinea față de curentele de avangardă. S-ar putea spune, în mod aparent paradoxal, că tocmai absența unor concepte personale, tranșant și riguros formulate, bine distincte de cele ale altor gînditori marxiști, explică remarcabila disponibilitate și flexibilitate a lui Morawski în înțelegerea diferitelor personalități și poziții estetice din istoria marxismului. El stăpînește foarte bine repertoriul temelor constante, al problemelor nevralgice și al antinomiilor nesoluționate din istoria gîndirii estetice marxiste, ceea ce îi îngăduie să trateze cu multă siguranță și competență particularitățile fiecărui moment din istoria reflecțiilor marxiste despre artă. Vederile și opțiunile sale estetice sînt suficient de precise spre a-i îngădui să se distanțeze critic de concepțiile estetice dominante, de pildă, în perioada Internaționalei a II-a sau de cele ale multor esteticieni sovietici (marxistul polonez este un bun cunoscător al esteticii sovietice și al istoriei ei), sau pentru a corecta interpretarea simplistă a lui Lenin, propunînd în schimb una nuanțată și foarte convingătoare, dar nu sînt atît de precise pentru a ne oferi un termen *ad quem*, clar formulat, al avatarurilor ideilor marxiste despre artă, sub forma unor concepte-soluție limpede articulate, de natură a tranșa problemele rămase în suspensie și antinomiile rămase fără răspuns.

Stefan Morawski a întreprins o importantă operă de pionierat, acoperind prin investigațiile sale zone rămase pînă la el parțial sau prea puțin explorate. El este cel dintîi istoric sistematic al gîndirii marxiste despre artă. Lacunele în perimetrul său istoric sînt evidente (de pildă absența, desigur explicabilă prin inaccesibilitatea textelor, a lui C. Dobrogeanu-Gherea, semnalată pe bună dreptate de Ion Pascadi în studiul său introductiv), dar meritul de a fi sintetizat și organizat într-o perspectivă istorică și comparativă o vastă materie ideologică rămîne intact. Ni s-a părut însă surprinzător că el nu a ținut să se angajeze într-o confruntare de opinii cu o serie de importante lucrări dedicate de o serie

Scanned with OKEN Scanner

de cercetători occidentali gîndirii estetice marxiste. Cartea lui Peter Demetz *Marx, Engels şi poeţii* este amintită incidental, cu toate că opiniile lui Demetz ar fi meritat un examen critic amănunţit ; ampla lucrare a lui Hans-Dietrich Sander, discipol al faimosului Carl Schmitt, unul din teoreticienii de seamă ai dreptei germane antebelice, „Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie" (Tübingen 1970), nu apare menţionată, deşi vederile lui Sander ar fi trebuit să incite mai mult decît altele robusta vervă dialectică a lui Morawski ; sinteza istorică a lui Jurgen Rühle „Literatură şi revoluţie" (1960), în care sînt trecute în revistă avatarurile raporturilor literatură-politică în primele decenii de după revoluţia din octombrie, este trecută sub tăcere. Pathosul antidogmatic şi elanul libertar al lui Morawski i-au inspirat însă pe de altă parte accente polemice fericite şi intuiţii fecunde în lupta împotriva vulgarizării şi dogmatizării marxismului (perseverenţa cu care editorul român amendează şi cenzurează textul lui Morawski în zeci şi zeci de note — să fie peste o sută ? — cu care sînt împînzite cele două volume, mi s-a părut o iniţiativă superfluă ; există şi nu puţine greşeli şi neglijenţe în corpul traducerii, unele cu totul regretabile, mai ales în cazul unor expresii germane).

Tabloul esteticii marxiste compus de Stefan Morawski se opreşte de fapt în pragul celui de al patrulea deceniu al secolului nostru. Notele despre Lukács sau analiza cărţii lui Garaudy, ca şi trimiterile la cercetările marxiste mai recente, nu anulează justeţea observaţiei, deoarece centrul de greutate al cărţii cade asupra investigaţiilor quasi-monografice dedicate figurilor din perioada 1842—1925. Perspectiva autorului este desigur una contemporană, dar limitîndu-şi aria investigaţiei Morawski s-a privat de posibilitatea de a lua în discuţie stadiile mai recente şi rezultatele cele mai vii ale esteticii marxiste. Autorul este departe de a fi străin de acuzaţia frecventă adusă esteticii marxiste de a fi mai curînd o *Gehaltsästhetik* (o estetică a conţinutului), înzestrată îndeosebi cu aptitudinea de a dezvălui implicaţiile ideologice ale operelor de artă, comune cu ale altor forme ale conştiinţei sociale, şi mai puţin o teorie a categoriilor estetice şi a formelor estetice în accepţia riguroasă a termenului. Figurile tratate de Morawski fiind îndeosebi cele ale unor doctrinari,

Scanned with OKEN Scanner

filozofi ai istoriei și oameni politici, pentru care preocupările estetice nu erau centrul întregii lor activități (observație valabilă chiar în cazul unor Mehring sau Plehanov), apare pînă la un punct normal ca problemele „conținutului ideologic" să fi avut prioritate. Ce s-a întîmplat însă cu repertoriul problemelor nevralgice inventariat de Morawski (relația între condiționarea istorico-socială a operelor de artă și substanța lor universal-umană, raportul între criteriile „ideologice", cele „cognitive" și cele „expresive" sau „formale", transfigurarea prin formă a conținutului temporal, accepția universală sau limitată a realismului etc.) atunci cînd pe scena istoriei au apărut o serie de gînditori și artiști nutriți de o experiență estetică mult mai specializată decît cea a predecesorilor lor, fără a face bineînțeles abstracție de instrumentele lor ideologice marxiste bine distincte ? La sfîrșitul deceniului al patrulea au avut loc celebrele polemici între Ernst Bloch și Georg Lukács și între Brecht și Lukács (aceasta a devenit publică mult mai tîrziu) pe tema expresionismului și realismului. Vitalitatea marxismului în cîmpul interpretării artei și-a găsit o ilustrare elocventă și în vasta operă de muzicolog, critic literar și estetician a lui Theodor W. Adorno ca și în evoluția activității de critic a lui Jean-Paul Sartre, dacă nu ar fi decît să amintim intervalul între admirabilul studiu dedicat lui Tintoretto în „Le Sequestré de Venise" și monumentala trilogie consacrată lui Flaubert. Bertolt Brecht, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Adorno, Sartre, Marcuse („școala de la Frankfurt" în general) ies însă cu totul din raza investigației lui Morawski. Critica și istoria literară a lui Lukács nu formează nici ea obiectul unui examen special. Christopher Caudwell și Max Raphael, alături de continuatorii lor în lumea germanică sau anglo-saxonă, sînt amintiți incidental, fără a se bucura de o atenție particulară. Problemele analizate de Morawski, ca leit-motive ale investigației marxiste în cîmpul artei, au cunoscut însă grație unor asemenea gînditori o evoluție și o metamorfoză importante. Și-au găsit astfel în sfîrșit problemele rămase în suspensie și jocul antinomiilor, identificate adeseori cu pătrundere de Morawski, o soluție cu adevărat convingătoare, astfel încît, de pildă, *hiatusul* între *critica ideologică* și *critica estetică* să aparțină definitiv unei epoci revolute, prin elabo-

Scanned with OKEN Scanner

rarea unui model de analiză a operei de artă în care cele două exigenţe să fuzioneze armonios ?

O istorie a esteticii şi criticii marxiste contemporane, în prelungirea celei a lui Morawski, ar fi singura în măsură să ne ofere un răspuns. Întocmirea ei este însă o operaţie teoretică dificilă, ca orice întreprindere care îşi alege drept obiect materia vie şi în plină devenire a experienţei contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

Formarea conceptului de critică în România

Florin Mihăilescu a publicat recent cel de al doilea volum al lucrării sale *Conceptul de critică literară în România* (Editura Minerva, 1979). Primul volum oferise un tablou al criticii literare românești de la origini pînă în 1944 ; cel de al doilea îmbrățișează perioada contemporană, cea a ultimelor decenii. Ne găsim în fața celei dintîi istorii cuprinzătoare a criticii literare românești. Literatura noastră istoriografică s-a îmbogățit astfel cu o lucrare care reprezintă, în spațiul teoriei literare românești, echivalentul a ceea ce au realizat *mutatis mutandis*, în alte culturi, Luigi Russo prin cele trei volume ale cărții sale „La critica letteraria contemporanea" pentru Italia (Russo, prieten și discipol al lui Croce, se ocupase de perioada de la Carducci la critica ermeticilor), Hans Mayer pentru Germania, cu antologiile sale dedicate criticii germane privită în evoluția ei, și René Wellek prin vasta sa sinteză în patru volume consacrată istoriei criticii literare în perspectivă universală. Parcurgînd cele două volume ale lucrării lui Florin Mihăilescu cititorul își poate face o idee clară despre particularitățile criticii literare românești în comparație cu evoluția conceptului de critică în alte literaturi, deși, ne grăbim să adăugăm, autorul nu și-a propus explicit un asemenea studiu comparatist.

Scopul cărții lui Florin Mihăilescu nu este dealtfel unul pur istoric. Autorul are un punct de vedere de ajuns de ferm

Scanned with OKEN Scanner

conturat despre natura actului critic, care nu numai că transpare în dialogul perpetuu cu tezele criticilor rînd pe rînd examinaţi, dar şi este expus într-o formă sistematică în secţiunea finală a cărţii sale, cea intitulată „Pentru o teorie a criticii literare". Deşi partea cea mai întinsă a celui de al doilea volum al lucrării este dedicată trecerii în revistă a ideilor despre critică exprimate de criticii afirmaţi în deceniile de după 1944 (ei sînt grupaţi mai mult sau mai puţin convenţional în cinci categorii : criticii teoreticieni, cronicarii literari, istoricii literari, comparatiştii şi eseiştii), ţelul principal urmărit este validarea unui concept propriu despre critică. Să spunem din capul locului că Florin Mihăilescu este o figură aparte, dacă nu cu totul solitară, printre criticii generaţiei sale : într-o perioadă de reacţiune perseverentă împotriva „criticii sociologice", învinovăţită, printr-un transfer abuziv de responsabilităţi, de numeroasele şi realele păcate ale dogmatismului şi sociologismului, atunci cînd mulţi dintre colegii săi de generaţie îşi căutau puncte de sprijin în diferitele variante ale „noii critici" franceze, în metodele generate de aplicarea structuralismului sau a semioticii la studiul operelor literare, sau (cei mai retrograzi) într-un neosemănătorism agresiv, Florin Mihăilescu îşi afirma încrederea neclintită în superioritatea perspectivei „sociologice" (id est marxiste) asupra tuturor celorlalte metode de interpretare a literaturii. Este semnificativ dealtfel că el este aproape singurul dintre criticii generaţiei sale care s-a arătat extrem de receptiv faţă de estetica lui Georg Lukács, străduindu-se să fructifice lecţia ei în zona sa predilectă de preocupări : teoria criticii literare.

Una din calităţile remarcabile ale lucrării sale (avem în vedere în rîndurile care urmează doar cel de al doilea volum) este că fermitatea în apărarea şi afirmarea propriului punct de vedere nu-l conduce la defectul multor lucrări cu caracter partizan : simplificarea sau caricaturizarea poziţiilor adverse. Am spune că dimpotrivă : un spirit de largă comprehensiune şi de maximă obiectivitate caracterizează portretele întocmite fiecăruia dintre criticii analizaţi. Voinţa de înţelegere, de supunere la obiect, toleranţa programatică sînt calităţi distinctive ale aproape tuturor fişelor teoretice din însumarea cărora se alcătuieşte materia principală a cărţii. Florin Mihăilescu a exprimat dealtfel limpede, într-o pagină din

Scanned with OKEN Scanner

lucrare, convingerea care-l călăuzește : „...dacă un anume dogmatism interior este legitim și chiar necesar, căci nu putem concepe opțiunile ideologice decît pe bază de convingeri, extinderea acestui dogmatism asupra altora conduce la un totalitarism insuportabil... un dogmatism interior se limitează inerent prin altele, singura cale de comunicare fiind cu necesitate schimbul de idei și argumente" (p. 213).

Tranzițiile de la expunerea comprehensivă, la cenzurarea critică a pozițiilor incompatibile cu propriul punct de vedere, în spiritul unui dialog de idei desfășurat cu deplină urbanitate, se fac în mod firesc : autorul nu ezită să-și exprime dezacordul cu „eclectismul" și poziția „hibridă" a celor care din dorința de a scăpa de unilateralitate sînt gata să declare că toate „metodele" sînt bune și s-ar cuveni combinate într-o sinteză omnilaterală (p. 210), să indice virajele spectaculoase ale unor critici de la estetismul cel mai intransigent la îmbrățișarea principiului istoric sau a sociologiei ca metode de interpretare literară (p. 157—158), sau să observe malițios „oscilația cochetă și formal-subtilă printre poziții iremediabil divergente" (p. 239).

Cartea lui Florin Mihăilescu duce la concluzii dintre cele mai reconfortante cu privire la numărul important de personalități originale, cu o gîndire independentă, care s-au afirmat în critica și teoria literară a ultimelor decenii. Este adevărat că în diversele bilanțuri și clasamente întocmite la ocazii festive numele criticilor și istoricilor literari sînt adeseori omise : după lectura cărții de care ne ocupăm se va înțelege poate cît de vinovată este o asemenea omisiune și că Paul Georgescu sau Ovid Crohmălniceanu, Alex. Paleologu sau Silvian Iosifescu, Dumitru Micu sau Alexandru George (ca să citățm doar cîteva nume) nu mai pot fi ocoliți cînd este vorba de realizările literaturii în ultimele decenii.

Unul din leit-motivele cărții „Formarea conceptului de critică în România" este polemica împotriva identificării criticii cu un act de creație artistică. Exeget avizat al lui Lovinescu, căruia i-a consacrat o amplă teză : „Eugen Lovinescu și antinomiile criticii" (Editura Minerva, 1972), Florin Mihăilescu se îndepărtează tot mai ferm de teza lovinesciană (care va fi și cea a lui G. Călinescu) despre similitudinea de structură între critici și artiști, între actul critic și actul creației artistice. El cultivă dimpotrivă, la antipod, sub in-

Scanned with OKEN Scanner

fluența lui Croce și mai ales a lui Lukács, idealul *criticului-filozof*, al criticului care se revendică dintr-un ansamblu sistematic și riguros organizat de concepte asupra artei. Autorul a ales drept motto al cărții sale o propoziție din G. Călinescu : „Nu există critică fără estetică", dar el știe prea bine că G. Călinescu (ca și E. Lovinescu) statuase un soi de opoziție între „critici" și „esteticieni", fără a-și ascunde rezervele, dacă nu negația principială, față de vocația critică autentică a celor din urmă. Figura criticului-teoretician, în accepția cultivată de Florin Mihăilescu, nu s-a bucurat, cum o arată dealtfel implicit el însuși în cartea sa, de o audiență prea bună în critica românească interbelică. Este dealtfel instructiv să observăm că G. Călinescu îi contestă lui Croce calitatea de „critic" încă într-o lucrare de seminar din perioada studenției : „In ciò che riguarda la critica, Croce sarà un grande filosofo ma non un critico. Solamente Renato Serra avrà questo merito, ed è comparabile in questo al De Sanctis. Papini e gli altri sono semplicemente giornalisti, Croce, Cesareo sono esteticiani" (G. Călinescu *Scrisori și documente*, Editura Minerva, 1979). Simpatia pentru Serra, în care vedea un critic-artist, în sensul agreat de el, și rezervele față de Croce, în care vedea un estetician, însă nu un critic, și le-a păstrat G. Călinescu pînă la sfîrșit (ni le-a exprimat odată verbal, învinuindu-ne că exagerăm în interesul nostru pentru Croce). Florin Mihăilescu se află însă incontestabil, în poziția teoretică expusă în cartea sa, nu de partea criticului ca *artifex additus artifici*, ci ca *philosophus additus artifici*, pentru a relua o cunoscută distincție crociană.

Distingînd ferm între gust și actul critic, între procesul de identificare simpatetică cu mișcarea lăuntrică a operei și activitatea cogitativă a subiectului critic, prin care el califică materia dobîndită în actul comprehensiunii, atenția exegetului se îndreaptă asupra premiselor teoretice necesare ale actului judecății : el consideră că orice critic adevărat are un sistem de referință, un orizont hermeneutic, pe care este necesar să-l divulge. Florin Mihăilescu nu crede în „inocența" ideologică a actului critic, ci dimpotrivă se străduiește să pună în valoare caracterul precumpănitor ideologic al oricărui discurs de acest gen. Între cele trei tipuri pe care le deosebește în dezvoltarea mai recentă a criticii noastre : critica de tip artistic (a cărei excrescență este „neoimpresionismul este-

Scanned with OKEN Scanner

tizant", pe care îl dezavuează în termeni energici), critica de tip „ştiinţific", cea influenţată de structuralism, de cuceririle lingvisticii moderne şi metodele matematice (căreia recunoscîndu-i contribuţiile parţiale, îi reproşează „pozitivismul" şi „menţinerea în sfera suprafeţelor") şi critica de tip filozofic, doar cea din urmă întruneşte adeziunea programatică a autorului, deoarece criteriile ei s-ar înrădăcina într-un concept al „umanităţii reprezentative", instanţa căreia Florin Mihăiescu îi recunoaşte drepturile axiologice depline şi în cîmpul criticii literare. Influenţa lui Lukács este aci sensibilă. Mărturisim însă că „unitatea între estetic şi ideologic", pe care autorul o invocă atît de frecvent, nu ni se pare un concept elucidat pînă la capăt. Ideologia, ca ansamblu de reacţii în faţa realităţii sociale, se exprimă deosebit în variatele zone de activitate ale conştiinţei : artistul şi gînditorul răspund în mod diferit, în planul lor specific, problemelor care-i solicită şi cu care sînt confruntaţi. Lipseşte încă o tipologie ideologică a gusturilor artistice şi a criteriilor hermeneutice în cîmpul analizei literare. Legăturile subtile care unesc un anumit sistem de preferinţe estetice cu o anumită poziţie în faţa realităţii social-istorice aşteaptă încă să fie minuţios clarificate.

Autorul ştie prea bine că istoria criticii (mai ales a „conceptului de critică") nu poate fi separată în fond de istoria esteticii. Se poate spune că în general lucrarea sa acordă locul cuvenit contribuţiei esteticienilor şi teoreticienilor literari din ultimele decenii la elucidarea problemelor criticii. Este însă semnificativ că unor esteticieni din categoria lui Ion Ianoşi, Gh. Stroia etc., autorul, cu toată bunăvoinţa, nu a putut să le acorde în carte decît o biată pagină derizorie. Ion Ianoşi este prezent cu un fragment de articol, din care aflăm că adevărata critică „presupune tocmai o *metodologie filozofică de anvergură, care să-şi fi pus pecetea şi pe judecata de gust şi pe aprecierea estetică în totalitatea ei* (s.a.)" (o „metodologie filozofică", şi încă una de anvergură", care îşi pune pecetea pe o modestă „judecată de gust", distinctă, vezi bine, de „aprecierea estetică în totalitatea ei", sînt cuvinte lipsite de orice conţinut, triste exemple de *flatus vocis*, care în verbiajul lor redondant compromit ideea de *critică filozofică*). Gh. Stroia este citat cu următoarea definiţie a criticii : „În funcţie de obiectul operei, critica alter-

nează mijloacele și modalitățile, obținînd astfel judecăți și înțelegeri (!) pertinente, care explică și înfățișează frumosul ca un fenomen obiectiv, cu genetica sa intimă" (p. 113). Se ridică aci o întrebare firească : era cazul ca unor asemenea platitudini să li se acorde spațiu, cît de mic, într-o istorie a *gîndirii* despre critică din România ?

În secțiunea finală a cărții sale Florin Mihăilescu propune un „model" propriu de articulare a conceptelor fundamentale ale criticii. Pasiunea teoretică neobișnuită pe care autorul a arătat-o de la începutul activității sale pentru definirea unui statut independent al criticii literare în ansamblul activităților spiritului își află astfel o primă concretizare elocventă. Aci afirmă el cu curaj, înfruntînd riscurile impopularității, într-o conjunctură dominată încă de reacțiunea împotriva „sociologismului" (cu care este asimilată abuziv, cum am văzut, și adevărata critică marxistă) opțiunea sa categorică în favoarea unei teorii a valorilor (inclusiv a valorii estetice) orientată de conceptul lui Marx despre om ca ființă prin excelență *socială.* Criticul propune o divizare a procesului critic în trei etape : cea dintîi, pe care o numește pre-critică, ar fi cea a reacțiilor gustului ; cea de a doua, „etapa critică în sensul propriu al cuvîntului", cuprinde operațiile principale ale criticii : analiza, interpretarea, explicarea și evaluarea, „adică descompunerea operei din sinteza ei în elementele ce îi alcătuiesc structura, introducerea ei într-un sistem de referință, cu scopul de a-i descifra semnificațiile, introducerea ei într-o structură superioară înglobantă, cu scopul de a o clasifica genetic, și în sfîrșit, raportarea operei la un sistem de exigențe și criterii, cu scopul de a-i stabili valoarea" ; în sfîrșit, cea de a treia etapă, numită „post-critică", ar include „caracterizarea", dar și „compararea", „clasificarea" sau „ierarhizarea". Este curios că Florin Mihăilescu se arată înclinat să scoată operațiile din urmă de sub regimul activității critice și discriminatoare, efectuată prin definiție cu mijloace logice, și să le pună mai curînd sub semnul „disponibilităților artistice". „Caracterizarea" devine în înțelegerea sa un proces mai curînd „artistic", decît critic-sistematic, și aici s-ar afirma „talentul" criticului, de astă dată ca *scriitor,* expresia rezultatelor obținute în procesul critic propriu-zis dobîndind o neașteptată autonomie artistică în raport cu operațiile de natură conceptual-rațională care o preced (v. p. 262—263).

Scanned with OKEN Scanner

Ne este greu, şi de data aceasta, să separăm „expresia" de „cuprinsul" ei : dacă am admis că procesul „analizei", „interpretării", „explicaţiei" etc. este unul de natură *reflexivă*, şi nu *imaginativă* (altminteri ce sens ar mai avea polemica împotriva criticii ca artă ?), cum am putea crede că în ultima fază a procesului critic, a *sintezei* („caracterizarea" şi operaţiile implicate), criticul ca fiinţă reflexivă s-ar eclipsa în favoarea unui *alter ego* al său, rămas pînă atunci în umbră, cel al artistului, începînd subit să lucreze sub impulsul imaginaţiei şi al invenţiei creatoare ? Subsistă aci un echivoc, pe care nădăjduim că autorul îl va risipi, aducînd precizările necesare.

Meritul principal al modelului teoretic construit de Florin Mihăilescu este de a fi pus în valoare prezenţa necesară în actul interpretării a unor concepte care ţin de o înţelegere mai cuprinzătoare a activităţii estetice. El numeşte un asemenea ansamblu de concepte „metacritică", dar părerea noastră este că ar trebui să spună mai simplu şi mai clar *estetică*. Decupajul în materia oferită de reacţia gustului, atunci cînd analizei critice i se deschid o varietate de trasee şi căi posibile de investigaţie, implică un *episteme*, un punct de vedere despre natura creaţiei artistice. Conştient de multiplicitatea opţiunilor posibile, autorul arată că ele nu sînt într-un raport de egalitate şi reciprocă neutralitate, ci că există o ierarhie a perspectivelor. El este convins de existenţa unui „principiu configurator, explicativ". Nu este tot una dacă privim opera *exclusiv* ca un fapt de „limbaj", ca o reţea de „corespondenţe şi solidarităţi interne", aflîndu-şi raţiunea existenţei în pura ei inter-textualitate, sau dacă o considerăm „experienţă istorică sedimentată" (Adorno), cristalizare a unei experienţe umane fundamentale, pe o treaptă determinată a dezvoltării istorico-sociale. Florin Mihăilescu privilegiază cea de a doua perspectivă, deoarece ea ne introduce cu adevărat în centrii nucleari ai operei.

Ne îngăduim însă să credem că, punîndu-i pe acelaşi plan pe Lukács şi Goldmann, ca exponenţii cei mai autorizaţi ai acestei metode privilegiate, el nu observă carenţele fundamentale ale „sociologismului" lui Goldmann. Nu credem, de pildă, că vocaţia operei de artă este de a reproduce „viziunea despre lume" a unui grup social, deoarece o asemenea înţelegere a literaturii (în speţă, cea a lui Goldmann) are un caracter

Scanned with OKEN Scanner

schematic-reproductiv, fără a da seama de caracterul de invenţie şi creaţie singulară al oricărei opere veritabile. Goldmann reifică relaţia literatură-societate, instituind conceptul nivelator de „omologie". Opera literară este *condiţionată* social-istoric, nu însă *determinată* (în sensul raportului cauză-efect) social-istoric (de aceea nici nu prea socotim conceptul de determinism potrivit pentru a defini raporturile dialectice literatură-societate). Impulsurile primite din partea realităţii social-istorice de către artist sînt convertite într-o experienţă umană specifică, a cărei sedimentare este opera de artă. Florin Mihăilescu a subliniat cu extremă energie, pe bună dreptate, rolul hotărîtor al „mediaţiunilor", al inelelor de legătură, în relaţia literatură-societate, delimitîndu-se astfel de orice interpretare reductivă a unui asemenea raport. Tot el a pus în valoare, întîia oară la noi, valoarea euristică a noţiunii lukácsiene de „inerenţă", pentru o corectă definire a prezenţei condiţionărilor social-istorice în imanenţa operei literare. Un asemenea mod de a vedea lucrurile se apropie cu adevărat de o interpretare dialectică a relaţiei literatură-societate, urmînd drumul deschis de Lukács, nu însă schemele clare, dar reductive, ale lui Goldmann.

Cartea lui Florin Mihăilescu este prima sinteză cuprinzătoare, dacă nu exhaustivă, a criticii literare româneşti, privită într-o dublă perspectivă : istorică şi teoretică. Prin ea discuţiile despre problemele criticii sînt reactualizate, de pe o platformă teoretică elevată. Lucrarea nu s-a bucurat pînă acum de audienţa pe care o merită. Boicotul tăcerii, cu care a fost onorată de către o serie de publicaţii, demonstrează caracterul ei incomod : este încă un motiv de a o încuraja cu o preţuire plină de simpatie.

Scanned with OKEN Scanner

Permanența artei

Principalele opere de sinteză apărute pînă de curînd în cîmpul esteticii filozofice marxiste sau influențate de marxism erau „Estetica" lui Georg Lukács, tipărită în 1963, și „Teoria estetică" a lui Theodor W. Adorno, tipărită postum în 1970 (facem abstracție de lucrări de anvergură teoretică oricum mai mică, de genul cărții „Inquiry into the Fundamentals of Aesthetics" a lui Stefan Morawski, cărora fără a le tăgădui valoarea, nu putem să le atribuim o importanță teoretică analoagă celor două lucrări citate mai sus).

Herbert Marcuse s-a arătat, printre gînditorii „Școlii de la Frankfurt", după Th. W. Adorno, cel mai interesat de problemele artei și de locul imaginației artistice în constelația facultăților spirituale. Max Horkheimer nu a acordat artei nici pe departe atenția și interesul teoretic pe care i le-au arătat cei doi iluștri colegi ai săi din celebra școală frankfurteză (deși Horkheimer a tipărit în 1941 un important studiu „Neue Kunst und Massenkultur", „Noua artă și cultura de masă", care cuprinde teze de o asemănare frapantă cu cele pe care le va formula mai tîrziu în scrierile sale estetice bunul său prieten Adorno [1]). Erich Fromm a abordat mai mult sau mai puțin incidental problemele artei iar Leo Löwenthal,

[1] Max Horkheimer, „Neue Kunst und Massenkultur" în volumul *Kritische Theorie*, Band II, S. Fischer Verlag, 1968, p. 313—332.

care a elaborat cîteva lucrări importante în domeniul sociologiei literaturii, nu se bucură nici pe departe de audiența teoretică a principalilor protagoniști ai „școlii de la Frankfurt".

Ponderea tot mai mare pe care o dobîndeau problemele artei în ultimele lucrări ale lui Herbert Marcuse lăsa să se întrevadă că gînditorul era tot mai preocupat de încercarea puterilor sale în cîmpul esteticii sistematice. Chestiunilor de estetică el le acordase un loc important încă în cartea sa *Eros și civilizație*. Tradiția din care se revendica în cele trei capitole dedicate imaginației artistice era cea a „Criticii puterii de judecată" a lui Kant și a „Scrisorilor asupra educației estetice" ale lui Schiller (dacă lăsăm deoparte referințelele la lucrarea de întemeiere a disciplinei estetice a leibnizianului Baumgarten).

„Fantezie și utopie", „Imaginile lui Orfeu și Narcis", „Dimensiunea estetică" prefigurau prin teza caracterului antirepresiv și defetișizant al imaginației artistice ideile dezvoltate mai tîrziu în „Eseul asupra eliberării", de astă dată cu referințe politice directe la societatea capitalismului evoluat. Cartea apărută în 1972, „Contrarevoluție și revoltă", cuprindea un capitol special dedicat raporturilor între *artă* și *revoluție*. Dimensiunea estetică era mereu celebrată de Herbert Marcuse ca unul din cei mai puternici factori de subversiune ai oricărei realități sociale reificate. Cunoscătorii celebrei cărți *Omul unidimensional* știu că îndeosebi capitolul „Înfrîngerea conștiinței nefericite : desublimarea represivă" (cuprins în ediția românească a *Scrierilor filozofice* ale lui Herbert Marcuse) are pagini de critică foarte acută la adresa mutilării valorilor artistice în condițiile unei societăți dominate de legea valorii de schimb.

Marcuse a oferit însă recent o lucrare de sinteză dedicată problemelor esteticii, tipărind în 1977 la editura Hanser din München un mic volum intitulat „Die Permanenz der Kunst" (Permanența artei). Faptul că el și-a subintitulat eseul său „Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik" (Împotriva unei anumite estetici marxiste) indică în mod clar intențiile polemice ale lucrării. Studiul expune pentru prima oară într-o formă sistematică principalele vederi estetice ale lui Marcuse. Dogmatizarea esteticii marxiste este principalul obiect al polemicii lui Marcuse. Fidel în intenția sa sensului

Scanned with OKEN Scanner

genuin al gîndirii lui Marx, Herbert Marcuse pune sub semnul întrebării cîteva teze cu o largă circulaţie într-o serie de scrieri inspirate de principiile esteticii marxiste, apărute cu deosebire începînd cu cel de al patrulea deceniu al secolului nostru.

Deoarece lucrarea atinge succesiv probleme dintre cele mai controversate ale esteticii marxiste contemporane şi deoarece ea este încă, după ştiinţa noastră, cu totul necunoscută opiniei publice intelectuale româneşti, am socotit nimerit să o supunem unui succint examen critic. Este limpede pentru noi că, indiferent de reala vulnerabilitate a unora dintre tezele estetice ale lui Marcuse, ea reactualizează în fond dezbaterea problemelor de bază ale esteticii marxiste, marcînd o etapă semnificativă în istoria complexă şi încărcată de acute tensiuni polemice a gîndirii marxiste despre artă.

*

* *

Ni se pare evident că polemica ideologică a lui Marcuse se îndreaptă împotriva unei restrictive interpretări *sociologice* a artei. El pune din capul locului sub semnul întrebării înţelegerea schematică şi simplificată a relaţiei între bază şi suprastructură, şi anume teza că arta reflectă direct interesele unei determinate clase sociale. Este curios însă că autorul volumului *Permanenţa artei* nu foloseşte nici un moment în cadrul polemicii sale expresia „sociologism vulgar", şi mai ales faptul că el nu evocă nici o clipă viguroasa polemică împotriva sociologiei vulgare desfăşurată în deceniul al patrulea al secolului nostru, cu prilejul aprigelor discuţii literare din Uniunea Sovietică, de către cunoscuţi esteticieni marxisti ca Georg Lukács sau Mihail Lifschitz. Este adevărat că el foloseşte în repetate rînduri expresia „Vulgärmaterialismus" sau „marxistische Vulgärästhetik", dar trece sub tăcere polemica explicită a unor gînditori marxişti, pe care îi combate pe alte planuri, la adresa unei asemenea înţelegeri dogmatice a marxismului.

Tabloul sinoptic al tezelor „marxismului vulgar" în estetică, întocmit de Herbert Marcuse, cuprinde nu numai ideea artei ca reflex al raporturilor sociale dominante şi nu numai coincidenţa necesară a artei autentice cu interesele clasei so-

Scanned with OKEN Scanner

ciale în ascensiune (în cadrul capitalismului : a proletariatului), dar şi determinarea realismului (în diversele definiţii) ca forma de artă corespunzătoare relaţiilor sociale existente şi deci unica îndreptăţită a fi considerată „justă". În mod simetric sînt citate tezele despre imposibilitatea unei clase sociale în declin de a produce o altă artă decît una „decadentă" şi restrîngerea adevărului artei la destinul reprezentanţilor clasei în ascensiune în lupta lor împotriva forţelor dominante [1].

Leit-motivul consideraţiilor lui Marcuse este că un asemenea determinism social univoc în interpretarea artei este însoţit în mod necesar de o diminuare a rolului *subiectivităţii* individuale în constituirea operei de artă. Conţinutismul sociologic, prin teza artei ca reflex nemijlocit al raporturilor sociale, neutralizează funcţia autonomă, prin definiţie critică şi subversivă, a operelor de artă autentice. „Critica mea... stă pe terenul teoriei lui Marx, întrucît şi ea vede arta în contextul raporturilor sociale şi recunoaşte artei o valoare cu funcţie politică, un potenţial politic. Dar spre deosebire de ortodoxie (autorul numeşte astfel marxismul schematic, n.n. N.T.) eu văd potenţialul politic al artei în ea însăşi, ca o calitate a formei estetice, care este în mare măsură autonomă faţă de raporturile sociale. Arta protestează împotriva acestor raporturi, întrucît ea le *transcende*. În această transcendenţă ea rupe cu conştiinţa dominantă, revoluţionează experienţa" [2].

Mediaţiunile complexe care unesc planul practicei sociale cu cel al artei stau în centrul reflecţiilor lui Marcuse. Autonomia ireductibilă a artei faţă de formele de practică socială nemijlocită este un adevăr axiomatic pentru autorul cărţii *Permanenţa artei*. Nu este desigur cîtuşi de puţin o întîmplare că în prefaţa opusculului său Herbert Marcuse se recunoaşte debitor în mare măsură teoriei estetice a lui Adorno. Funcţia critică a artei, prin intermediul *formei* ei autonome, este o teză fundamentală a autorului *Teoriei estetice*. Şcoala de la Frankfurt a elogiat mereu avangarda artistică drept o formă superioară de subversiune şi transcendere a societăţii

---

[1] Herbert Marcuse, *Die Permanenz der Kunst*, Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik / Ein Essay, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1977, p. 12.

[2] *Op. cit.*, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

burgheze tardive. Herbert Marcuse, pe urmele lui Adorno, va celebra expresionismul și suprarealismul ca asemenea forme ale artei autentice de avangardă.

În operele de artă majore ale timpului nostru realitatea socială apare interiorizată și transfigurată în imagini care împing la limită efectele devastatoare ale alienării. Kafka, Wedekind și Beckett sînt exemplele folosite de Marcuse pentru a ilustra puterea transfiguratoare a literaturii „radicale". Mimetismului plat și ilustrativismului curent el îi opune o artă care reflectă paroxismul crizei în imagini de un acut pesimism. Funcția critică și defetișizantă a unui asemenea „pesimism" este elogiată de Marcuse în termeni elocvenți: „Comparat cu optimismul atît de deseori inflexibil, chiar voios, al artei-propagandistice (el se manifestă cîteodată chiar la Brecht!), artei caracterizată printr-o autentică formă estetică îi este propriu un pesimism apăsător, nu rareori legat cu comicul (un „rîs eliberator", care reamintește vechea tragedie). Acest pesimism nu este îndreptat împotriva revoluției; el privește mai curînd considerarea cu ușurătate a schimbării... Un asemenea pesimism străbate chiar literatura, în care revoluția va fi tematic tratată: *Moartea lui Danton* este un exemplu clasic" [1].

Critica împotriva conceptului „reducționist" al conștiinței, prin care se înțelege tratarea ei ca un epifenomen al raporturilor sociale constituite (aci Marcuse se întîlnește, fără a o menționa explicit, cu teza lui Lukács din capitolul despre travaliu cuprins în *Contribuții la ontologia existenței sociale*) este acompaniată în mod firesc de exigența unei înțelegeri mult mai mlădioase și mai fin articulate a raporturilor între existența socială și conștiința socială. Devalorizarea politică a acțiunii factorilor non-materiali (*nicht-materielle Kräfte*) devine obiectul unei severe recriminări. Subiectivitatea este departe de a fi redusă la formula raționalistă a lui *ego cogito* sau a unui impersonal „subiect al rațiunii"; o energică acțiune teoretică de recuperare în cîmpul interiorității a factorilor emoționali și instinctuali i se pare lui Herbert Marcuse indispensabilă pentru a situa problema schimbării sociale revoluționare pe terenul ei cuprinzător de afirmare, cel al omului *integral*.

---

[1] *Op. cit.*, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

Puterea interiorității de a transcende raporturile sociale constituite este explicația faptului că arta autentică are drept dimensiune fundamentală ceea ce Marcuse numește mereu „*transcendența artei*". Pulsiunile și emoțiile individului autentic nu se lasă automat congelate și reificate în tiparele raporturilor dominante în societatea bazată pe relații și valori de schimb. Contemplația, sentimentul, puterea de imaginație sînt tot atîtea contra-puteri ale interiorității non-reificate în lupta împotriva unei societăți dominate de principiul randamentului și de mobilul profitului. Arta devine în asemenea condiții principala zonă de încorporare și transfigurare a puterilor sufletești non-integrate în mecanismul social dominant.

Dialectica interiorității se întemeiază însă nu doar pe teza hegelian-marxistă a raporturilor de concrescență între subiectivitate și obiectivitate, ci și pe postulatul freudian al celor două instincte fundamentale, care ar domina psihicul uman : *Eros* (principiul plăcerii) și *Thanatos* (instinctul morții). Cunoscătorii operei lui Marcuse știu că autorul cărții „Eros și civilizație" a încercat să „dubleze" teoria materialismului istoric printr-o antropologie de tip freudian. Vulnerabilitatea tezelor lui Marcuse în acest plan a format din partea noastră în altă parte obiectul unui examen critic amănunțit [1].

Interesul nostru cade de astă dată pe ideea că incorporarea în operele de artă a aspirațiilor declanșate de asemenea puteri „metasociale" ar explica însușirea fundamentală a marii arte : *transistoricitatea.* Herbert Marcuse abordează frontal în ultima sa lucrare o problemă teoretică dificilă, care a stat mereu în centrul reflecțiilor marxiste cu privire la artă.

Lucrarea *Permanența artei* tinde să trateze într-o *nouă* lumină relația între geneza social-istorică a operelor de artă și structura lor lăuntrică. Funcția de subversiune a raporturilor sociale clădite pe alienare se întemeiază în arta autentică pe articularea unui mod de *a simți*, *a vedea* și *a auzi* cu totul opus celui impus de organizarea socială. Devalorizarea sferei *private* a existenței, ca una a asocialității vinovate, trebuie să înceteze : o asemenea sferă poate ascunde

---

[1] Cf. N. Tertulian, *Herbert Marcuse — o biografie intelectuală*, introducere la volumul de „Scrieri filozofice", Editura Politică, 1976, p. 59 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

mari posibilităţi de subminare a realităţii sociale represive. Herbert Marcuse pune în valoare cu multă energie funcţia critică şi contestatară a interiorităţii non-alienate : în arta autentică ea supune unui proces de desublimare purificatoare realitatea mistificată şi alienată, scoţînd la iveală adevărul în nuditatea lui. Funcţia defetişizantă a artei este celebrată de Marcuse cu o pasiune egală celei a lui Lukács din cunoscutul său capitol „Die defetischisierende Mission der Kunst" cuprins în marea sa *Estetică*.

Deosebirea între cei doi gînditori apare în aprecierea operelor avangardei artistice. Marcuse este un fervent admirator al poeziei lui Mallarmé, în care vede un exemplu de anticipare a unei „noi sensibilităţi", la antipodul celei cultivate de realitatea represivă a societăţii burgheze moderne. Arta modernă autentică are tocmai vocaţia să pună în valoare dimensiuni ale existenţei tabuizate şi reprimate de principiile realităţii dominante. „Un exemplu extrem este Mallarmé : lirica sa revelează moduri ale percepţiei, ale auzului, ale gesturilor — o sărbătoare a simţurilor, care rupe cu experienţa represivă şi anticipează un principiu al realităţii radical diferit, o altă sensibilitate" [1].

Herbert Marcuse indică mereu fondul de „generală umanitate" (allgemeine Menschlichkeit) ca adevăratul centru nuclear al artei superioare. El demonstrează convingător că în operele literare realitatea socială apare interiorizată şi transfigurată în *situaţii extreme* ale căror protagonişti sînt *individualităţile autonome* : privatizarea socialului caracterizează chiar operele cu cel mai pronunţat caracter social. „Societatea timpului său (al lui Balzac, n.n.) a căpătat într-adevăr chip în *Comedia umană*, dar forma estetică a absorbit şi metamorfozat materia : în istoria lui Rastignac, a lui Nucingen, a lui Vautrin, a lui Goriot etc. Ei acţionează şi suferă în ambianţa lor, cea a societăţii post-napoleoniene ; ei sînt reprezentativi pentru această societate. Totuşi calitatea estetică a *Comediei umane*, adevărul ei propriu rezidă în *individualizarea* socialului, graţie căreia generalul care depăşeşte funcţiunea socială a indivizilor dobîndeşte chip în destinul lor" [2].

---

1 Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 27.
2 *Ibid.*, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

Pasiunile umane, al căror focar este dualitatea : Eros şi Thanatos, nutresc fondul de „generală umanitate" al marei arte. Herbert Marcuse tinde să traseze o linie de demarcaţie între determinarea de clasă a indivizilor şi activitatea lor pasional-volitivă ca fiinţe generic-umane. El face succesiv încercări de a circumscrie sfera conceptului de „gen uman" (Gattungswesen), revendicîndu-se din lucrările de tinereţe ale lui Marx. Adevăratul său punct de plecare într-o asemenea tentativă este însă dualitatea postulată de Freud între principiul plăcerii şi instinctul morţii. Natura umană capătă inevitabil în interpretarea antropologică propusă de Marcuse aspecte „metasociale". Aci atingem nervul întregei sale argumentări şi punctul ei cel mai susceptibil de controverse.

Conjuncţia între dialectica raporturilor sociale, purtînd inevitabil pînă acum stigmatul determinărilor de clasă, şi dialectica pasiunilor umane, cărora Marcuse le atribuie un soi de constanţă antropologică, avînd caracter „metasocial", stă în centrul raţionamentelor sale. Drama lui Werther ar fi doar în subsidiar una socială : imposibilitatea iubirii şi sinuciderea finală transcend cu mult destinul individului ca exponent al unei clase sociale şi al unui conflict social-istoric determinat. *Mizerabilii* nu luptă doar împotriva feudalismului sau capitalismului ci în numele unei umanităţi cu caracter universal şi împotriva unei inumanităţi proprii tuturor timpurilor [1]. „Eros und Thanatos behaupten ihre eigene Kraft in und gegenüber den Klassenkämpfen" (Eros şi Thanatos îşi afirmă propria lor putere în şi faţă de luptele de clasă) — scrie Marcuse într-o formulare rezumativă.

Teza autonomiei emoţiilor şi pasiunilor umane în raport cu ambianţa social-istorică determinată ni se pare punctul cel mai vulnerabil al raţionamentelor lui Marcuse. Pe cît este de justă ideea sa că arta nu reflectă nemijlocit raporturile de producţie dominante, ci că ea se nutreşte din experienţa multiplu mediată a interiorizării lor în conştiinţa indivizilor, pe atît este de contestabilă teza caracterului metasocial şi transistoric al fondului *organic* (natural) al vieţii psihice, cel din care s-ar hrăni universalitatea umană a artei. Un dualism simptomatic ne întîmpină şi de astă dată în gîndirea lui Marcuse : raporturilor sociale întemeiate pe inegalitate şi

[1] *Op. cit.*, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

oprimare din societăţile împărţite în clase el le juxtapune existenţa autonomă a unor puteri sufleteşti, care prin acţiunea lor ar genera *transcenderea* alienării şi reificării în lupta pentru o existenţă liberă.

Dialectica vieţii psihice, în care fondul „organic" preexistent joacă desigur un rol important, nu poate fi disociată de ambianţa social-istorică. Modelarea înclinaţiilor şi pasiunilor umane de către factorii social-istorici este o realitate de netăgăduit. Dimensiunea autonomă a psihicului uman, pe care Marcuse o *juxtapune* dimensiunii vieţii social-istorice, se află în realitate într-un raport de organică concrescenţă cu cea din urmă. O paralelă Lukács-Marcuse este de natură să pună în lumină două moduri deosebite de articulare a conceptului de „speţă umană" (privită în universalitatea ei), pe fondul tentativei lor comune de a descoperi în „umanitatea generală" a artei cheia valorii ei durabile în timp.

Încercarea lui Herbert Marcuse de a trasa o linie de demarcaţie între straturile „variabile" şi cele „invariabile" ale existenţei umane merită desigur să ne reţină atenţia. Existenţa unei substanţe umane care-şi păstrează continuitatea în timp, nu poate fi pusă la îndoială. „Invarianţa" ei nu este însă opusă devenirii istorice. Meritul fundamental al lui Lukács este de a fi pus în lumină amestecul inextricabil între istoricitate şi universalitate în operele de artă majore create de-a lungul timpului. Ceea ce *datează* şi ceea ce *durează* nu se află într-un raport de excluziune antinomică. Marcuse citează la un moment dat exemplul capodoperei lui Sofocle : *Oedip*. El consideră că se poate întrevedea o societate a viitorului în care oamenii să nu se mai ucidă la răspîntii sau să nu mai creadă în oracol, ba chiar se poate imagina o societate în care interdicţia incestului să nu mai existe — dar nu ar fi de conceput o societate care să aboleasca *întîmplarea* sau *destinul* : întîlnirea la răscrucea drumului, întîlnirea îndrăgostiţilor, dar şi întîlnirea cu infernul. Sugestia apare clară : tocmai realitatea *întîmplării* sau *destinului* ar forma stratul „invariant" al existenţei umane incorporat în acţiunea capodoperei lui Sofocle şi care îi asigură cu adevărat perenitatea.

Arta este pentru Marcuse un soi de „anamnesis", în sensul platonic al cuvîntului : straturile tabuizate şi reprimate ale existenţei umane, refulate de mecanismele societăţilor oprimante, sînt scoase din starea de latenţă şi actualizate în

Scanned with OKEN Scanner

operele de artă. Creaţia artistică exercită simultan o acţiune de *desublimare* a realităţii mistificate şi alienate şi de *sublimare* prin potenţare şi intensificare a experienţei dobîndite. *Mimesis durch Verwandlung* (mimesis prin metamorfoză) — este expresia folosită pentru a defini procesul de creaţie artistică. Transcendenţa artei nu înseamnă abolirea legăturii cu realitatea existentă : arta îşi împlîntă rădăcinile în ea, dar îi busculează aparenţele pentru a exprima autenticitatea existenţei. Subversiunea experienţei reificate conduce la instituirea „noii realităţi" sau a „celeilalte realităţi" — cea a artei.

S-ar putea afirma că estetica lui Herbert Marcuse se situează într-o zonă intermediară între cea a lui Adorno şi cea a lui Lukács. Elogiul fervent al avangardei (de la expresionism şi suprarealism la Beckett, de la Wedekind şi Strindberg la Kafka) îl apropie incontestabil pe Marcuse de Adorno. Autorul *Omului unidimensional* este însă, ca şi Lukács, un adversar al *anti-artei*, cea în care Adorno tindea să vadă o expresie necesară a procesului definit de el cu termenul *die Entkunstung der Kunst*. Frumosul este departe de a fi pentru Marcuse o categorie estetică anacronică. El interpretează frumuseţea ca expresie a Erosului, a freudianului principiu al plăcerii. Esenţial însă pentru noi, în jocul de similitudini Marcuse-Lukács, este energica adeziune a gînditorului american la ideea funcţiei *cathartice* a artei adevărate. Marcuse nu pare să împărtăşească deloc pesimista afirmaţie programatică a lui Adorno : *după Auschwitz nu mai este posibilă poezia*. El afirmă dimpotrivă vocaţia artei contemporane de a da expresie acelor facultăţi şi puteri sufleteşti care să facă imposibilă repetarea Auschwitzului.

Disoluţia formei nu este nici ea pentru Marcuse o fatalitate a artei moderne. Transcrierea nemijlocită a unei realităţi devenită haotică sau informă i se pare contrarie legilor artei. Colajul este respins, după cum în *Contrarevoluţie şi revoltă* deplorase involuţia către formele de imitare brută a realului, şi către teatrul-document, a cunoscutului ansamblu *Living-Theatre*.

Sublimarea prin formă devine astfel o axiomă a esteticii sale. Potenţialul politic al artei nu poate fi disociat de autonomia energiei ei estetice. Numai conservîndu-şi cu rigoare, intransigenţă şi incoruptibilitate *autonomia*, arta îşi poate exercita funcţia ei critică şi contestatară. Expresie a unei

Scanned with OKEN Scanner

sensibilităţi non-reprimate, arta veritabilă are prin definiţie un efect *cathartic*. Este aci cel mai important punct de convergenţă între estetica lui Marcuse şi cea a lui Georg Lukács.

Amestecul de pesimism şi de mesianism, care caracterizează atitudinea lui Marcuse faţă de realitatea socială contemporană, poate fi regăsit şi în concepţia sa estetică. Motive platonice, freudiene şi marxiste se întreţes perpetuu în mica sa *aesthetica in nuce* din „Die Permanenz der Kunst". Arta este pentru Herbert Marcuse aliatul cel mai preţios al revoluţiei sociale, chiar dacă relaţia între artă şi practica politică revoluţionară îi apare ca fiind extrem de complexă. Conservînd drepturile imprescriptibile ale sensibilităţii umane nonalienate, arta este o contra-putere cu efecte considerabile în lupta împotriva reificării şi represiunii. „Reificarea înseamnă uitare" — scriseseră Adorno şi Horkheimer în celebra lor carte *Dialectica iluminismului*. Arta îi apare însă lui Herbert Marcuse tocmai ca principala formă de tezaurizare a amintirii, cea în care sînt incorporate suferinţele şi victoriile omului.

Autonomia artei devine astfel expresia neîmpăcării ei cu „reaua calitate existentă", cu „reaua tehnocraţie" şi cu „răul materialism" — în numele „setei de fericire a subiectivităţii, a individului liber" [1]. Un pathos libertar exprimat cu o rară fervoare străbate ultimele pagini ale scrierii pe care gînditorul a compus-o în amurgul vieţii sale. Amărăciunea pe care i-o trezeşte lui Marcuse spectacolul social al „oamenilor administraţi care îşi reproduc propria lor oprimare şi evită ruptura cu realitatea dată" [2] îşi găseşte compensaţia în puterea de subversiune şi transcendere a realităţii negative încarnată de operele de artă autentice. Artistul şi revoluţionarul sînt înfrăţiţi, deşi pe planuri şi cu mijloace cu totul deosebite, în lupta pentru o societate mai dreaptă. Literatura îi furnizează gînditorului american principalele sale exemple. El recunoaşte în introducerea cărţii sale că nu se simte competent a aborda problemele celorlalte arte (pictura, muzica, arhitectura etc.), dar este convins că observaţiile sale cu referire exclusivă la literatură şi-ar găsi *mutatis mutandis* cîmpul de aplicaţie şi în sfera celorlalte arte. Literatura lui

---

[1] Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 74.
[2] *Ibid.*, p. 75.

Scanned with OKEN Scanner

Strindberg şi Wedekind (Georg Büchner este unul dintre puţinii scriitori clasici asupra cărora Marcuse revine cu predilecţie !), a lui Kafka şi Beckett, ar împinge la limită „criza de sens" a limbii burgheze moderne. Evocînd în tablouri stilizate pînă la halucinaţie „non-libertatea" omniprezentă o asemenea literatură şi-ar exercita tocmai astfel funcţia ei critică-demistificatoare şi eliberatoare. Clivajul care desparte poziţia lui Marcuse de cea a lui Lukács apare cu deosebire evident în acest punct. Lukács ni se dezvăluie mult mai intransigent şi rigorist în exigenţele sale *umaniste* faţă de arta modernă. Hipertrofierea negativităţii (celebrată de Adorno şi Marcuse !) îi apare ca un act de demisiune în faţa hegemoniei ei atotputernice. Tensiunea între pozitivitatea împotrivirii şi negativitatea alienării trebuie să-şi găsească *reflectarea* în arta majoră a timpului. Herbert Marcuse îi reproşează lui Lukács de a formula, prin exigenţa imperativă a *totalităţii*, pretenţii mai potrivite cu ştiinţa decît cu arta.

Adevărul este însă că Lukács coboară în analizele sale pînă la adevăratul centru nuclear al operelor de artă („punctul arhimedic" despre care a vorbit cu elocvenţă încă în studiul său din 1940 „Volkstribun oder Bürokrat ?"), dezvăluind acolo opţiunile ultime ale artistului. Non-resemnarea şi non-capitularea în faţa alienării nu pot să nu-şi găsească expresia în *tensiunea lăuntrică* a operelor, bine distinctă la un Thomas Mann, Bertolt Brecht sau Heinrich Böll de cea din scrierile lui Frank Wedekind sau Samuel Beckett. Tabloul convergenţelor şi divergenţelor între estetica lui Lukács şi cea a lui Marcuse ne apare astfel extrem de interesant pentru destinele esteticii contemporane. Ambiguitatea poziţiei lui Marcuse (pesimism profund şi fervoare mesianică) se exprimă pe plan estetic în celebrarea avangardei literare şi în formularea simultană a unor exigenţe de tipul *catharsisului* sau a *frumuseţei* ca dimensiuni esenţiale ale artei : autorul scrierii *Permanenţa artei* nu pare să-şi fi dat seama de disparitatea celor două serii de preferinţe estetice.

Scanned with OKEN Scanner

Teleologie şi cauzalitate în ontologia socialului

Tăcerea care continuă să înconjoare ultima mare operă de sinteză a lui Georg Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (Contribuţii la ontologia existenţei sociale), are desigur diferite explicaţii plauzibile. Este frapant înainte de toate faptul că vasta scriere a lui Lukács, alcătuită din trei volume nu a apărut nici pînă astăzi în forma ei originală : cea în limba germană. Editura Luchterhand, din R.F.G., temporizează tipărirea integrală a lucrării (după ce a publicat trei capitole în mici volume separate). Chiar şi în Ungaria însă, singura ţară unde lucrarea postumă a lui Lukács a apărut în forma ei integrală în traducere maghiară, nu am putut înregistra ecouri notabile ; discuţiile pasionante pe care o asemenea operă ar fi trebuit să le stîrnească se lasă aşteptate. În Italia, unde *Editori Riuniti* din Roma au tipărit într-o excelentă traducere deocamdată doar primul volum al masivei *Ontologii* (cel de al doilea va apărea probabil curînd), cartea a trecut aproape neobservată.

Unul din puţinele texte importante dedicate *Ontologiei*, de fapt singurul care îmbrăţişează într-o perspectivă globală ansamblul operei, formulînd dealtfel rezerve capitale în legătură cu concepţia ei, cel tipărit de discipolii lui Lukács : F. Fehér, Ágnes Heller, Gy. Márkus şi Mihaly Vajdá, sub titlul *Aufzeichnungen für Genossen Lukács zur Ontologie*

Scanned with OKEN Scanner

(textul a apărut inițial în revistele *Aut aut* și *Telos* iar ulterior și la Budapesta), nu a trezit pînă acum ecourile pe care le merita, tocmai datorită inaccesibilității lucrării lui Lukács într-o limbă de circulație universală.

Este oricum regretabil că un travaliu teoretic imens, aproape fabulos, întreprins de Lukács în ultimii săi zece ani de viață, a rămas pînă acum aproape necunoscut în cîteva din principalele zone de cultură ale lumii.

Ambiția lui Lukács era de a restitui marxismului, prin *Ontologia* sa, demnitatea unei filozofii de „mare stil", reactualizînd categoriile filozofiei clasice și reexaminîndu-le în lumina experienței teoretice a marxismului. Cauzalitatea și teleologia, necesitatea și întîmplarea, realitatea și posibilitatea, substanța și accidentul, esența și fenomenul sînt instrumentele categoriale principale puse la contribuție pentru reconsiderarea critică a fundamentelor marxismului. Lukács înțelegea să valorifice deopotrivă tradiția „Metafizicii" lui Aristotel și cea a „Logicii" lui Hegel pentru eșafodarea ontologiei sale. Lucrarea se voia așadar simultan o „metafizică" și o „critică a rațiunii istorice".

Obiectul princpial al meditațiilor sale îl formează desigur analiza filozofică a structurii vieții sociale : articulațiile și sensul istoriei umane se află în centrul reflecțiilor. Comparațiile perpetue cu structura naturii anorganice și cu cea a vieții organice, întreprinse pentru a lumina alcătuirea specifică a socialității umane, lărgesc în mod inevitabil aria investigațiilor ontologice ale gînditorului. Ontologia socialului se dublează astfel cu o ontologie a naturii, justificînd caracterizarea operei lui Lukács ca o scriere cu ambiții filozofice *universale.*

Interesul lucrării nu este însă unul pur speculativ. Opera este străbătută de o polemică statornică cu diferitele manifestări ale degradării (ca să nu spunem abrutizării) marxismului în perioada stalinistă și răfuiala cu stalinismul, în ipostazele lui teoretice, este aproape un leit-motiv al *Ontologiei.* Printr-o iluzie, pe care am putea-o numi cu un termen scump lui Louis Althusser, „teoricistă", Lukács s-a arătat în ultima parte a vieții sale înclinat mereu să atribuie originea

Scanned with OKEN Scanner

proceselor sociale profund negative din perioada stalinistă înainte de toate unei devieri structurale de la spiritul autentic al marxismului ; pervertirea gîndirii genuine a lui Marx este pentru el atributul decisiv al stalinismului. Eliminarea cangrenei şi redobîndirea unei linii corecte de dezvoltare a socialismului îi apăreau legate indisolubil de o „renaştere a marxismului". *Ontologia* sa se voia un travaliu teoretic dedicat de la un capăt la celălalt tocmai unei asemenea cauze.

Metamorfozele marxismului în perioada poststaliniană au fost încă prea puţin analizate într-o perspectivă globală. Este doar evident că au apărut un număr important de lucrări care şi-au propus să identifice formele de alienare ale marxismului prin codificarea şi instituţionalizarea lui în cadrul faimosului *Diamat* (materialismul dialectic în forma lui vulgarizată), să combată scleroza la care a fost supusă gîndirea genuină a lui Marx şi să restabilească formele de comunicare cu pulsul viu al marxismului originar. „Criza marxismului", despre care au vorbit recent, printre mulţi alţii, Althusser, Lucio Colletti şi Norberto Bobbio, a pus pe de altă parte în evidenţă marile carenţe ale marxismului în confruntarea cu o serie de procese sociale inedite din lumea contemporană.

Lukács nu putea desigur să rămînă insensibil la varietatea tendinţelor de reinterpretare a operei lui Marx, apărute în perioada poststaliniană, cu intenţia precisă de a elibera marxismul de povara monolitismului dogmatic. Chiar dacă referinţele directe sînt mai curînd rare, *Ontologia* sa înţelegea să se delimiteze deopotrivă de teza „rupturii epistemologice", care ar fi caracterizat evoluţia filozofică a lui Marx, teză preconizată de Louis Althusser, ca şi de excomunicarea ideii de „dialectică a naturii" din cîmpul problematicii autentice a marxismului, formulată de Sartre în „Critica raţiunii dialectice", dar şi de reprezentanţii „Şcolii de la Frankfurt". Înscriindu-se în cadrul orientării comune a tuturor acestor direcţii de gîndire (oricît de contradictorii între ele) : voinţa de a opune unei viziuni rigide, unilineare, de un cauzalism schematic, a proceselor istorice o reprezentare plurală, multiformă, saturată de densitatea, complexitatea şi imprevizibilitatea realului, Lukács înţelegea să-şi aleagă ca axă a întreprinderii sale teoretice nu atît exaltarea subiectivităţii şi a puterilor ei autonome (cum o face cu deosebire Sartre în „Cri-

Scanned with OKEN Scanner

tica raţiunii dialectice"), cît *existenţa* (*fiinţa*) în autarhia ei ontologică şi în inepuizabilitatea determinărilor ei. Eliberarea marxismului din schemele înguste în care a fost congelat încă din perioada Internaţionalei a II-a, proces care a atins un punct extrem în epoca stalinistă, era strîns asociată de Lukács cu reconstrucţia gîndirii filozofice a lui Marx ca *ontologie*. O asemenea cotitură spre ontologie nu a putut însă să nu surprindă şi să nu irite.

Cercuri şi personalităţi filozofice dintre cele mai diferite (de la Bloch, Adorno sau Goldmann la Enzo Paci şi la grupul discipolilor lui Lukács reuniţi în „şcoala de la Budapesta") au continuat să vadă în lucrarea de tinereţe „Geschichte und Klassenbewusstsein" (1923) adevărata performanţă filozofică creatoare a lui Lukács. Eseurile reunite în acea carte ar fi prefigurat o adevărată filozofie a *praxis*-ului, a dinamismului şi creativităţii revoluţionare. Maurice Merleau-Ponty a fost printre cei dintîi care au crezut a identifica în evoluţia lui Lukács către „realismul filozofic", în perioada ulterioară cărţii „Geschichte und Klassenbewusstsein" (şi elaborarea unei *Ontologii* apare ca o încununare firească a unei asemenea evoluţii), o gravă infidelitate faţă de spiritul autentic dialectic al gîndirii din lucrarea de tinereţe. Capitolele iniţiale din „Les Aventures de la Dialectique" (1955) semnalau contradicţia de nevindecat în care s-ar fi zbătut gîndirea lui Lukács din perioada staliniană, prin încercarea de a concilia imposibilul: realismul filozofic al lui Lenin (ale cărui teze erau pentru Merleau-Ponty, inclusiv faimoasa *Widerspiegelungstheorie*, „teoria reflectării", canonizarea filozofică a supunerii faţă de realitate şi de „necesitatea obiectivă") cu spiritul non-conformist şi rebel al autenticei gîndiri dialectice. Pornind de la premisa că „l'équilibre reste précaire entre la dialectique et la métaphysique matérialiste", gînditorul francez ajungea la concluzia tranşantă: „L'histoire de Lukács est celle d'un philosophe qui a cru pouvoir envelopper le réalisme dans la dialectique, la chose même dans la pensée de la chose. La lame use le fourreau, et personne finalement n'est satisfait, ni le philosophe, ni le pouvoir" [1]. *Ontologia existenţei sociale*, ca expresia filozofică cea mai

[1] Maurice Merleau-Ponty, *Les Aventures de la Dialectique*, 1955, Paris, Gallimard, p. 89—90, 97—98.

evoluată a „sintezei imposibile" preconizate de Lukács, ne va îngădui să măsurăm valoarea contestației formulate de Merleau-Ponty.

Reacția negativă a lui Jürgen Habermas față de ideea lukácsiană de a interpreta marxismul ca o ontologie nu este mai puțin semnificativă, ea putînd fi considerată ca reprezentativă pentru poziția „școlii de la Frankfurt". Conform unei mărturii a discipolilor lui Lukács, cuprinsă în introducerea „Însemnărilor" lor despre ontologia maestrului, în cadrul unei convorbiri cu Ágnes Heller, care a avut loc la Frankfurt în 1966, luînd cunoștință de proiectul lukácsian, Habermas a respins *a limine* ideea unei ontologii în sensul lui Lukács. El s-a arătat refractar unei asemenea inițiative deoarece întreaga ei concepție i se părea a reitera în mod neîngăduit spiritul marilor sisteme ale raționalismului clasic: Habermas credea a putea statua o contradicție între istoricitatea categoriilor, ca principiu constitutiv al filozofiei marxiste, și proiectul unei ontologii ca *philosophia universalis* [1]. Reacția de respingere a lui Habermas se întemeia pe ideea că o ontologie ar implica prin definiție postularea unor categorii universale, aplicabile deopotrivă naturii și societății: anacronismul unei asemenea concepții i se părea evident și *Ontologia* lui Lukács cădea sub incidența bănuielii că ar putea fi o variantă rafinată a vechiului *Diamat*. Adevărul este că Habermas, ca și întreaga școală de la Frankfurt, era partizanul unui „socio-centrism" în interpretarea marxismului („Gesellschaftszentrismus" pe care aveau să-l împărtășească și membrii „școlii de la Budapesta"), părînd să excludă *ab initio* legitimitatea și interesul unei filozofii a naturii. Paradoxul este că Lukács va face chiar din principiul istoricității existenței și al categoriilor ei piatra unghiulară a *Ontologiei* sale, fără a considera că trebuie să renunțe la considerațiile filozofice cu privire la natură. Aci se vor localiza și unele din divergențele cele mai acute între el și elevii săi.

Eșecurile stalinismului, odată cu apariția simptomelor de criză în lumea occidentală, după aproape două decenii de „boom" economic (ceea ce implica și apariția unor simptome de dezafecțiune față de neopozitivism, ca ideologie domi-

---

[1] F. Fehér — Á. Heller — Gy. Márkus — M. Vajdá, *Aufzeichnungen für Genossen Lukács zur Ontologie*, 1968—1969, mss., p. 31—32.

Scanned with OKEN Scanner

nantă), au generat în plan filozofic impulsul către reexaminarea critică a tuturor categoriilor marxismului. Sistematizările filozofice ale marxismului „tradiţional" (inaugurate de Engels, prelungite în epoca Internaţionalei a II-a şi cunoscînd o formă extremă de codificare şi instituţionalizare în perioada staliniană) au apărut puse subit, graţie noilor experienţe istorice, sub semnul unor grave semne de întrebare. Cu deosebire ideea existenţei unor „legi universale", cu aplicaţie necesară deopotrivă la sfera naturii şi la cea a societăţii, reclama o verificare critică severă. Nu este credem o exagerare să se afirme că lucrări atît de diferite precum ontologia critică a lui Lukács din *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, cea de origine fenomenologică din vasta operă în două volume a lui Michel Henry : *Marx* (*I Une philosophie de la réalité, II Une philosophie de l'économie*) sau, înaintea lor, *Critica raţiunii dialectice* a lui Sartre, s-au născut dintr-un impuls critic comun : eliberînd gîndirea lui Marx de crusta groasă a dogmatismului, să regăsească spiritul ei genuin, restabilind un contact nefalsificat cu realitatea. O imensă sete de realitate stă într-adevăr la baza obiectivului lor filozofic analog : a reconstitui filozofia (în speţă cea a lui Marx) ca *ontologie* (la Sartre cu intenţia unor „prolegomene la o viitoare antropologie").

Polemica lui Lukács împotriva a ceea ce el numeşte cu accent peiorativ „ideologia monolitică a stalinismului" [1] se traduce pe plan filozofic într-o distanţare critică răspicată de interpretarea naturalistă a vieţii sociale. Existenţa socială este pentru Lukács, ca şi pentru Sartre, *antiphysis* ; legile ei de dezvoltare nu sînt cele ale cauzalităţii spontane (cum sînt cele ale naturii), ci ale cauzalităţii instituite, prin acţiunea teleologică a subiectului uman. *Die teleologische Setzung*, instituirea teleologică, este adevăratul nucleu generator al vieţii sociale. Orice asimilare a legilor sociale cu legile naturii şi orice identificare *tale quale* a societăţii cu o *a doua natură*, simplă prelungire a celei dintîi, cu corolarul : considerarea indivizilor ca simple piese într-un joc de mecanisme imper-

[1] Georg Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins, Die ontologischen Grundprinzipien von Marx*, Sammlung Luchterhand, 1972, p. 153.

Scanned with OKEN Scanner

sonale, erau energic repudiate. Este interesant să remarcăm că în diverse pagini ale *Ontologiei*, polemizînd cu interpretările mecaniciste şi naturaliste ale vieţii sociale, Lukács îl asociază, în critica sa, pe Stalin cu teoreticienii Internaţionalei a II-a. Ţinta nemijlocită a atacurilor sale este concepţia rectilinie şi violent simplificată a raporturilor între economie şi celelalte tipuri de activitate socială.

Indicînd drept celulă sau „fenomen originar" al vieţii sociale o activitate cu caracter precumpănitor ideal — instituirea teleologică, Lukács combate intepretarea mecanicistă şi naturalistă chiar a zonei cel mai direct legată de schimbul de substanţe cu natura : economia. Lui Plehanov, ca figură emblematică a marxismului din perioada Internaţionalei a II-a, şi lui Stalin, li se reproşează de a fi autonomizat în mod arbitrar economia, tratînd-o ca o zonă aflată exclusiv sub imperiul cauzalităţii naturale şi separînd-o astfel artificial de tipurile de activitate spirituală, cele care alcătuiesc imperiul suprastructurii (stalinismului i se reproşează în mod special îngustul practicism combinat cu un voluntarism arbitrar). Lukács respinge identificarea economiei cu o „a doua natură" [1], aflată sub zodia unui determinism care ar scăpa puterii modelatoare a conştiinţei, şi instituirea, ca o consecinţă, a unui dualism abrupt între existenţa socială şi conştiinţa socială. Schema raporturilor între bază şi suprastructură, propusă de Plehanov în lucrarea sa „Problemele fundamentale ale marxismului", i se pare afectată de un mecanicism inacceptabil (ea ar fi fost concepută în spiritul *naturwissenschaftlich* al epistemologiei secolului XIX, al cărei model era ştiinţa fizicii). Plehanov instituia o succesiune rigidă în raporturile dintre bază şi suprastructură : pe prima treaptă erau situate forţele de producţie, cele care condiţionează a doua treaptă : raporturile economice ; pe fundamentul lor (ele constituie împreună baza) s-ar edifica, deja ca o suprastructură, „regimul social-politic" ; pe treapta a patra este situată „psihologia omului social", determinată în parte nemijlocit de economie şi în parte de regimul social-politic edificat deasupra ei ; pe treapta a cincea sînt situate diversele „ideologii"

[1] Georg Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, mss., p. 847.

Scanned with OKEN Scanner

care „reflectă această psihologie“ [1]. Obiecția fundamentală a lui Lukács este că, în lumina unei asemenea scheme, conștiința activă își face apariția relativ tardiv în stratificarea vieții sociale, ca un soi de epifenomen al dezvoltării economico-sociale. O segregație artificială este instituită între dezvoltarea autonomă a economiei (considerată ca un soiu de *Sein ohne Bewusstsein*, existență fără conștiință) și răsfrângerea ei în diversele ideologii, prin mediațiunea neclară a „psihologiei omului social“.

Lukács arată, polemizînd cu Plehanov, că economia nu este o sferă a dezvoltării materiale autarhice, independente de conștiință, ci este, ca și toate celelalte laturi ale vieții sociale, un produs al instituirilor teleologice, cu alte cuvinte rezultatul unor inițiative conștiente. Vederile sale se află într-o convergență revelatoare cu cele exprimate de unul dintre cei mai pătrunzători critici ai marxismului din perioada Internaționalei a II-a : Lucio Colletti. Observațiile lui Lukács se întîlnesc pe deplin cu cele formulate de Colletti în studiile cu care se deschide culegerea *Ideologia e società : Il marxismo come sociologia* și *Bernstein e il marxismo della Seconda Internazionale*. Colletti va vorbi despre „ingenua proză a lui Plehanov“, reproșîndu-i marxistului rus „monismul“ în tratarea raporturilor între existență și conștiință, considerarea activității umane ca fiind univoc predeterminată de ansamblul condițiilor materiale [2]. Lukács și Colletti coincid în procesul făcut deopotrivă lui Kautsky și Plehanov de a fi manifestat o incomprehensiune evidentă față de adevărata natură a raporturilor între teleologie și cauzalitate, tratînd activitatea teleologică ca o simplă prelungire epifenomenală a șirurilor cauzale obiective. În introducerea capitolului despre ideologie din *Ontologia* sa, Lukács va contesta nu numai tendința lui Kautsky de a trata istoria socială ca un capitol din istoria universală a vieții organice, dar îi va reproșa că în subcapitolul despre „Teleologie și cauzalitate“ din masiva sa lucrare „Die materialistische Geschichtsauffassung“ revocă în fapt specificitatea ireductibilă a instituirilor

---

[1] G. Plékhanov, *Les questions fondamentales du marxisme*, Paris, Editions sociales, 1947, p. 71.

[2] Lucio Colletti, *Ideologia e società*, Bari, Editori Laterza, 1970, p. 83 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

teleologice, resorbindu-le în imperiul cauzalității obiective [1]. Particularitatea poziției lui Lukács, în raport cu Colletti, este că el ține să sublinieze existența unei continuități semnificative între mecanicismul marxismului „ortodox" din perioada Internaționalei a II-a și tezele staliniste. Vorbind astfel, la un moment dat, despre ocultarea totală a *înstrăinării* ca temă centrală a marxismului în cercurile influente ale Internaționalei a II-a, datorită înțelegerii „economiste" a proceselor sociale (ideea o vom regăsi și în cartea lui Adam Schaff dedicată „Înstrăinării ca fenomen social"), Lukács ține să adauge : „Stalinismul a preluat într-adevăr în mod verbal critica polemică a lui Lenin împotriva teoriilor Internaționalei a doua, în practica sa însă (și în „teoriile", care au apărut pentru justificarea ei), a reprezentat de asemenea punctul de vedere că simpla introducere a socialismului aduce cu sine un sfîrșit al înstrăinării" [2].

Atenția gînditorului în *Ontologie* se concentrează asupra modului în care necesitățile dictate de presiunea împrejurărilor obiective (începînd cu cele elementare, de hrană, îmbrăcăminte etc.) se interiorizează în conștiința subiectului sub forma unor întrebări, care își așteaptă obiectivarea sub forma unor răspunsuri. Ideea centrală a lui Lukács este cea a caracterului non-automat al reacțiilor : nevoile sînt convertite spontan de subiectul uman în tot atîtea interogații adresate ambianței, ceea ce implică o pluralitate de alternative, între care *alegerea* uneia este răspunsul obiectivant. Autorul nu obosește să insiste asupra rolului decisiv pe care-l joacă emergența activă a conștiinței în șirurile cauzale obiective. Convertirea nevoilor în interogații presupune un travaliu ideal al conștiinței, un proces de asimilare și de dezasimilare al datelor obiective : ireductibilitatea momentului *ideal* la acțiunea predeterminantă a împrejurărilor obiective apare astfel energic pusă în lumină. „Pentru a putea «răspunde» vîntului cu ridicarea pînzelor este necesară interpolarea, activarea practică a momentului ideal" [3]. Cauzalitatea spontană a naturii-în-sine nu produce niciodată asemenea efecte ; pentru

---

[1] Georg Lukács, *op. cit.*, mss., p. 820.
[2] *Ibid.*, p. 1149—1150.
[3] *Ibid.*, *Zur Ontologie des ideellen Moments*, p. 875.

Scanned with OKEN Scanner

dobîndirea lor este necesară intercalarea momentului ideal : instituirea teleologică.

Caracterul constitutiv, şi nu epifenomenal, al actelor teleologice este aşadar semnul distinctiv al existenţei sociale, în comparaţie cu celelalte două regnuri : cel al naturii anorganice şi cel al vieţii organice. Insistînd asupra faptului că însuşi procesul producţiei şi reproducţiei materiale este determinat de actele teleologice ale indivizilor, cu un caracter prin definiţie opţional şi selectiv, Lukács urmăreşte să ruineze ideea vulgar-marxistă a economiei ca o substanţă autarhică, care s-ar dezvolta după legile unei necesităţi implacabile, asemenea substanţei spinoziste. Prejudecata că în cîmpul vieţii sociale s-ar putea instiuti o separaţie tranşantă între existenţa „materială" şi cea „ideală" este spulberată : obiectivitatea şi subiectivitatea se află aci într-un raport de concrescenţă şi indiviziune. Raporturile de producţie sînt în acelaşi timp raporturi *materiale* şi relaţii *interumane* : necesitatea economică este astfel circumstanţială şi relativizată, ea fiind în acelaşi timp obiectivă şi produs al subiectivităţilor instituante.

Teza că natura anorganică şi organică se află sub imperiul cauzalităţii spontane, în timp ce viaţa socială este generată de conjuncţia între teleologie şi cauzalitate, îl determină pe Lukács nu numai să se împotrivească oricărei nivelări a deosebirilor între legile naturii şi cele ale societăţii, dar şi să ridice o importantă chestiune filozofică de principiu : putem oare vorbi în mod legitim de existenţa unor legi universale ale naturii şi societăţii, fără riscul de a escamota deosebirile calitative între diferitele trepte ale existenţei ?

Ontologia sa acordă într-adevăr un spaţiu considerabil reflecţiilor despre structura naturii anorganice şi organice, în comparaţie cu existenţa socială, nu însă pentru a egaliza nivelurile, ci pentru a marca eterogeneitatea lor şi mutaţia calitativă introdusă de apariţia instituirilor teleologice odată cu cea a fiinţei umane. Singurul principiu universal admis este cel al *istoricităţii* existenţei : el implică însă, ca o consecinţă necesară, şi pe cel al istoricităţii categoriilor, cu alte cuvinte al variaţiei legilor de dezvoltare în funcţie de specificitatea fiecărui nivel al existenţei. Lukács îi atribuie lui Marx meritul excepţional de a fi descoperit istoricitatea, cu

Scanned with OKEN Scanner

corolarul ei : ireversibilitatea dezvoltării, ca un principiu ontologic universal, cu o valabilitate egală pe scara tuturor treptelor existenţei.

În ultimul său text filozofic, redactat în anul dinaintea morţii, „Prolegomena zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins" (subintitulat „Prinzipienfragen einer heute möglich gewordenen Ontologie"), Lukács îi reproşează lui Engels, pentru prima oară în mod explicit, de a fi substituit istoricismului originar al ontologiei lui Marx, preconizarea unui sistem universal de categorii ale dialecticii, aplicabile în mod egal la sferele naturii şi ale societăţii. „Adeseori încă în expunerea lui Engels şi încă mai mult în cele care i-au urmat, se părea că este vorba înainte de toate de existenţa unei metode dialectice unitare, care ar putea fi aplicată cu egală justificare la natură şi societate. După concepţia autentică a lui Marx este vorba dimpotrivă (*dagegen*) de un — în ultimă instanţă, dar numai în ultimă instanţă (letzthin) — proces istoric unitar, care se manifestă încă în natura anorganică drept proces ireversibil al schimbării..." [1].

Lukács protestează, în partea finală a *Prolegomenelor*, şi împotriva diviziunii riguroase, devenită curentă într-o bună parte a literaturii marxiste, între materialismul dialectic şi materialismul istoric. El respinge existenţa unui sistem universal de legi şi categorii, cu caracter supraordonat faţă de analiza istorică propriu-zisă. Cunoscuta teză a lui Stalin despre materialismul istoric văzut ca simplă extindere şi aplicare la istorie şi la viaţa socială a principiilor generale ale existenţei stabilite de materialismul dialectic este repudiată în termeni fără echivoc. Inacceptabilă i se pare autorului *Ontologiei* revenirea la concepţia tradiţională a filozofiei ca identificare a unor principii universale, cu caracter supraistoric, şi mai ales, consecinţa unei asemenea premise : punerea istoricităţii într-o postură secundă şi subalternă. El denunţă, nu fără temei, în dihotomia postulată de Stalin, în celebrul capitol IV al *Cursului scurt de istorie a PCUS*, un reflex tipic al dogmatismului, deoarece prin intermediul ei este legitimată închiderea mişcării istorice vii în rigorile unor

[1] Georg Lukács, *Prolegomena zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, mss., p. 360.

principii cu caracter pretins univoc [1]. Tocmai pentru a imuniza marxismul față de o asemenea eroare (al cărei prizonier pînă la un punct a fost el însuși — de ce însă nu o mărturisește franc ? [2] — dacă ar fi să judecăm după faptul că dihotomia materialism dialectic — materialism istoric era utilizată ca principiu teoretic organizator în cartea sa *Die Eigenart des Ästhetischen*), el revendica în *Prolegomene istoricitatea*, ca unic principiu ontologic fundamental, cu corolarul : variația și eterogeneitatea categoriilor existenței pe diferitele ei trepte de dezvoltare.

Lukács pare să se alăture astfel poziției tuturor acelor gînditori, dealtminteri foarte diferiți între ei, de la Sartre și Adorno la Lucio Colletti, care au recuzat în termeni fermi codificarea marxismului în sistemul unor principii fixe, cu pretinsă valabilitate egală în sferele naturii și societății : ei formează laolaltă, în cîmpul marxismului post-stalinian, blocul compact al criticilor *Diamat*-ului („materialismul dialectic" în accepția dogmatică a termenului). Faptul că Lukács indică în Engels originea erorii pe care o denunță nu poate decît întări integrarea sa într-o asemenea familie de spirite : critica la adresa lui Engels este într-adevăr o trăsătură comună a tuturor acestor gînditori (cărora le poate fi alăturat și Michel Henry cu impunătoarea sa monografie dedicată lui Marx, tributară însă într-o măsură hotărîtoare formației fenomenologic-existențialiste a autorului). Nu este într-adevăr Lucio Colletti cel care a denunțat *Diamat*-ul ca fiind „acea cosmogonie metafizică, adevărat și propriu «roman filozofic», la care a fost redus marxismul (de la perioada Internaționalei a Treia încoace), în mod simultan cu paralizia lui ca *materialism istoric*, cu alte cuvinte ca analiză economico-politică a societății și a lumii moderne" [3] ? Nu a fost Sartre cel care a respins schema engelsiană a celor trei legi ale dialecticii cu aplicabilitate nelimitată la natură și societate, opu-

---

[1] *Ibid.*, p. 526—527.

[2] Nu trebuie să uităm însă că *Prolegomenele* au fost încheiate cu cîteva luni înainte de moarte (sfîrșitul lui 1970), fără ca autorul să mai fi avut răgazul de a reciti și, eventual, corecta textul. Oricum el reprezintă testamentul filozofic al lui Lukács, ultima încercare de sistematizare a vederilor sale.

[3] Lucio Colletti, *Intervista politico-filosofica con un saggio su Marxismo e dialettica*, Bari, Laterza, 1974, p. 94.

Scanned with OKEN Scanner

nînd unei asemenea „dialectici dogmatice", numită de el „materialism dialectic *din afară* (du dehors) sau transcendental" propria sa „dialectică critică" întemeiată pe examenul liber de prejudecăţi al istoricităţii sociale ?[1] Nu este critica *Diamat*-ului un leit-motiv al scrierilor filozofice ale lui Adorno, al „Dialecticii negative" ca şi al „Teoriei estetice" ?

Există însă o deosebire esenţială între linia de gîndire a lui Lukács şi poziţia „socio-centristă" în intepretarea marxismului, care caracterizează pe gînditorii mai sus invocaţi. Lukács nu a abandonat nici o clipă exigenţa marxismului ca filozofie universală, interesată nu numai de ontologia socialului, dar şi de „filozofia naturii" (pentru a relua titlul cărţii lui Nicolai Hartmann, preţuită în mod deosebit de Lukács), considerată un preludiu necesar la o „ontologie a existenţei sociale". Între poziţia celor care unificau în mod abuziv, sub semnul unor pretinse legi unitare, categoriile naturii şi ale societăţii, împingînd astfel către o „naturalizare" silnică a vieţii sociale şi atitudinea celor care exclud în mod programatic din sfera de interes a marxismului problematica naturii autonome, independentă de schimbul de substanţe cu societatea, Lukács căuta şi de astă dată să definească o poziţie proprie : *tertium datur*. Astfel se explică interesul viu arătat de *Ontologia* sa unor rezultate ale fizicii moderne, cu deosebire descoperirilor lui Max Planck şi ale lui Boltzmann în structura materiei. *Prolegomenele* revin adeseori la ideea că graţie tezelor lui Planck preeminenţa complexelor asupra „elementelor", a totalităţii dinamice asupra „lucrurilor" ca entităţi izolate, s-ar fi afirmat ca un principiu triumfător şi în cîmpul structurii materiei : conceperea atomului ca proces ar fi ruinat vechea reprezentare a materiei ca însumare şi adiţionare de „elemente", principiul legalităţii statistice şi-ar fi afirmat drepturile depline împotriva vechiului model de explicare cauzală, procesualitatea şi ireversibilitatea s-ar fi impus definitiv ca trăsături constitutive şi în cîmpul materiei anorganice. Este oricum revelator că Lukács se arată intens preocupat de a descoperi elemente de continuitate între diferitele nivele ontologice ale existenţei. *Ontologia* sa

[1] Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, 1960, Paris, Gallimard, p. 127 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

nu ar avea sens dacă nu ar aspira către o teorie universală a categoriilor fiinţei.

Nu este însă aci o apropiere evidentă de punctul de vedere al lui Engels, cel pe care Lukács părea să-l combată energic, alături de mulţi alţi partizani ai „marxismului occidental" ? Cum se explică disjungerea operată de el între sistematizarea filozofică a marxismului instituită de Engels, şi mai ales de posteritatea lui, şi „ontologia genuină" a lui Marx, al cărei redescoperitor şi promotor se considera el însuşi ?

Adevărul este că *Ontologia existenţei sociale* a lui Lukács nu repudiază ideea engelsiană de „dialectică a naturii", aşa cum o făcuse în mod explicit şi programatic lucrarea sa de tinereţe *Geschichte und Klassenbewusstsein.* El respinge doar unificarea abuzivă a naturii *şi* societăţii, sub semnul unor pretinse legi universale ale dialecticii, unificare ai cărei germeni îi descoperă încă în opera matură a lui Engels.

Ultimele sale texte ne arată că Lukács se străduia cu dificultate să-şi definească propria poziţie în delicata problemă a „dialecticii naturii" ; el se arăta decis să corecteze în continuare ceea ce i se părea a fi fost o eroare a cărţii sale *Geschichte und Klassenbewusstsein :* atitudinea negativă faţă de „dialectica naturii", dar în acelaşi timp se desemnează tot mai limpede voinţa de a se delimita de poziţia „marxismului tradiţional" sau „ortodox" (instituit după Engels), care utilizase ideea de „dialectică a naturii" pentru a omogeniza în mod mecanic (birocratic !) liniile de dezvoltare ale naturii şi societăţii. Prima tendinţă poate fi ilustrată atît prin critica formulată la adresa lui Sartre, cu deosebire în finalul capitolului despre existenţialism din *Ontologie*, unde legitimitatea „dialecticii naturii" este apărată în polemică cu poziţia exprimată în *Critique de la raison dialectique*, dar mai cu seamă, într-un mod cu deosebire revelator pentru problema noastră, într-o scrisoare adresată lui Alfred Schmidt, după lectura cărţii sale *Der Begriff der Natur in der Lehre von Marx* (Europäische Verlagsanstalt, 1962). Lucrarea lui Schmidt, prefaţată elogios de Max Horkheimer şi Theodor W. Adorno, poate fi considerată cea mai sistematică expunere a poziţiei „şcolii de la Frankfurt" în problema corelaţiei natură-societate. Lukács începea prin a-l felicita pe Schmidt

Scanned with OKEN Scanner

pentru modul în care a subliniat *continuitatea* între scrierile de tinereţe şi cele de maturitate ale lui Marx (este aci un ecou al anti-althusserianismului frecvent reafirmat de Lukács), pentru ca apoi să-şi formuleze principala sa rezervă, prin care, după cum vom vedea imediat, el ia apărarea lui Engels, împotriva tendinţei categorice a lui Schmidt de a statua o opoziţie între cei doi fondatori ai marxismului în problema dialecticii naturii : „Vreau doar să fac o observaţie principială : oricît de mult, în numeroase locuri, apare pusă în valoare de către d-stră obiectivitatea realităţii, analiza schimbului de substanţă între societate şi natură are pe alocuri (stellenweise) o *fatală* (s.n., N.T.) asemănare cu „Geschichte und Klassenbewusstsein". Aceasta se manifestă cu deosebită ascuţime cînd faceţi lui Engels cel tardiv reproşuri că — în pretinsă opoziţie cu metoda lui Marx — ia în consideraţie natura obiectiv ontologic. Eu cred însă că noţiunea de importanţă centrală a schimbului de substanţă cu natura are la bază tocmai obiectivitatea ontologică a naturii în sine (independentă de societate). Numai pornind de aci pot fi înţelese dintr-un punct de vedere filozofic consecvent munca, activitatea socială, societatea înseşi. Această metodă stă şi la baza tuturor consideraţiilor lui Marx. Deoarece eu sînt cu „Geschichte und Klassenbewusstsein" un vinovat principal în chestiunea falsei metode, consider de datoria mea să exprim în mod foarte tăios această concepţie" [1].

Lukács ţinea astfel să sublinieze în mod răspicat că studiul naturii-în-sine este preludiul necesar al unei comprehensiuni adecvate a vieţii sociale. Categoriile existenţei sociale nu apar *ex nihilo*, ci prin asimilarea şi încorporarea, într-o formă modificată, a categoriilor naturii. El se va arăta preocupat pînă la sfîrşit, după cum o arată limpede *Prolegomenele* (cu toate obiecţiile categorice ale discipolilor săi, a căror poziţie era quasi-identică cu cea a lui Alfred Schmidt [2]), să indice elementele de continuitate între dezvoltarea naturii şi cea a societăţii : prioritatea complexelor asu-

---

[1] Scrisoare către Alfred Schmidt din 24 august 1963 (text inedit, aflat în *Arhiva — Lukács* din Budapesta).

[2] În textul lor *Aufzeichnungen für Genossen Lukács zur Ontologie*, Ágnes Heller, F. Fehér, Gy. Márkus şi Mihaly Vajdá contestă „caracterul extensional" (după formula lui Leszek Kolakowski) al marxismului, tăgă-

Scanned with OKEN Scanner

pra elementelor, istoricitatea și ireversibilitatea, caracterul tendențial al legilor, eterogeneitatea straturilor realului. Teza lui Alfred Schmidt despre „caracterul non-ontologic al materialismului lui Marx", ca și critica sa împotriva engelsienei „dialectice a naturii", sînt astfel categoric repudiate.

Pe de altă parte, în *Prolegomene* ca și în însemnările autobiografice scrise cu puțin timp înainte de moarte, intitulate „Gelebtes Denken", Lukács se arată preocupat să se distanțeze de o anumită „ortodoxie" marxistă, care preconiza extinderea mecanică a dialecticii naturii la dialectica vieții sociale, omogeneizînd simplist cele două planuri: aprehensiunea sa viza cu deosebire transferul „dialecticii naturii" în cîmpul economiei, cu scopul de a promova o „naturalizare" a categoriilor economice. El înțelegea prea bine că o asemenea direcție de gîndire pune într-o poziție inevitabil subalternă rolul activității umane, ceea ce nu putea să nu trezească dezaprobarea sa viguroasă. Reproșul său la adresa lui Engels, și îndeosebi a posterității sale, nu vizează așadar principiul „dialecticii naturii" ca atare, ci „uniformizatoarea nivelare" a unor planuri ontologice bine distincte, prin subordonarea lor unor legi dialectice cu pretinsă putere de acțiune universală. „Deoarece dacă prin dialectica naturii se va înțelege un sistem unitar, în sine omogen, al contradictoriei constelații ontologice de dezvoltare a naturii și societății, privite în același mod, cum a fost cazul mai cu seamă în «ortodoxia» marxistă după Engels, trebuie să ia naștere un protest justificat împotriva unei asemenea omogenizări mecanice a categoriilor existenței, a legităților existenței etc. în natură și societate..." [1]. Este posibil ca discuțiile cu elevii săi să nu fi rămas fără ecou, deoarece în „Prolegomene", text redactat după ce a luat cunoștință de numeroasele obiecții ale discipolilor, accentele critice împotriva unificării abuzive a sferelor ontologice sub semnul unei dialectici universale sînt mai numeroase: „Nu există așadar de fapt nici o teorie dia-

---

duiesc îndreptățirea conceptului de „dialectică a naturii", își afirmă fidelitatea față de „Praxis-centrismul" cărții *Geschichte und Klassenbewusstsein* și arată clar că nu împărtășesc nici aspirațiile „naturphilosophisch" ale maestrului și nici autocritica sa față de poziția exprimată în *Geschichte und Klassenbewusstsein*.

[1] *Prolegomena zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, mss., p. 240.

Scanned with OKEN Scanner

lectică generală, al cărei simplu cîmp de aplicare (Anwendungsfall) ar fi istoria noastră. Există mai degrabă un proces obiectiv, ireversibil, larg ramificat, în natură, care a făcut posibilă pe planeta noastră, o viaţă organică, fără de care nu ar fi putut să ia naştere o existenţă socială. Formele de existenţă deosebite, dezvoltîndu-se în mod diferit, nu pot fi deduse aşadar dintr-un sistem de categorii abstract..." [1]. Este interesant însă că în însemnările sale autobiografice, Lukács menţionează critica sa împotriva engelsienei „dialectici a naturii" din cartea sa *Geschichte und Klassenbewusstsein* (asociată explicit cu modelul naturalist al dezvoltării economiei în viaţa socială) într-o neaşteptată legătură cu poziţia sa anti-birocratică şi anti-sectară în mişcarea comunistă ilegală din Ungaria deceniului 1920—1930 (se ştie că Lukács aparţinea fracţiunii — Landler, adversară a grupului dominant condus de Bela Kun). El pare astfel să revină asupra atitudinii sale autocritice, total negative, faţă de teza susţinută în cartea de tinereţe ; *Geschichte und Klassenbewusstsein* apare pusă de autorul ei, de astă dată, într-o lumină cu totul favorabilă, ca expresia unei tendinţe eliberatoare, anti-birocratice, anti-sectare [2]. Canonizarea prin universalizare a modelului ontologic (Seinstypus) : „dialectica naturii", este dezavuată, după ştiinţa noastră, pentru prima oară, de către Lukács în strînsă legătură cu repudierea înţelegerii birocratice, abstracte, private de mediaţiuni, a vieţii sociale.

Ontologia lui Lukács este o imensă polemică împotriva oricărei interpretări rectilinii, univoce, logicizante şi „raţionaliste" a proceselor istorico-sociale. Fatalismul şi teleologismul sînt tăgăduite cu egală energie. Aspiraţiile constante ale autorului sînt de a circumstanţia şi relativiza conceptul de necesitate istorică, de a statua eterogeneitatea principială a raporturilor între diferitele complexe sociale, de a pune în valoare, ca o consecinţă, inegalitatea şi imprevizibilitatea drept trăsături constitutive ale dezvoltării istorice. Lukács era convins că el formula astfel tendinţa cea mai profundă a ontologiei lui Marx. Analiza conceptelor modale (necesitate, întîmplare, posibilitate) era îndatorată, în cel mai înalt

---

[1] *Prolegomena*, mss., p. 539—540.
[2] Georg Lukács, *Gelebtes Denken*, mss., p. 40—41.

Scanned with OKEN Scanner

grad, ontologiei lui Nicolai Hartmann [1], dar aplicațiile la viața socială i se păreau a-l conduce în inima concepției lui Marx. Reconstrucția gîndirii lui Marx, operată de ontologia lui Lukács, este sinonimă cu o vastă operație hermeneutică, al cărei țel este să demonstreze prezența unei concepții ontologice unitare de-a lungul întregii opere a lui Marx. Germenii ei s-ar găsi chiar în dizertația elaborată în anii primei tinerețe (1839—1841) și dedicată unei comparații între filozofia naturii a lui Democrit și cea a lui Epicur. Opoziția între caracterul rectiliniu al determinismului din atomistica lui Democrit și cel mult mai suplu și complicat, acordînd în mod programatic un spațiu vast întîmplării în raporturile ei cu necesitatea, din cea a lui Epicur, clădită pe faimoasa teorie a „declinării atomului" și extinsă pînă la sferele cele mai subtile ale activității spirituale („ataraxia" epicureană apare ca o consecință directă a unei asemenea înțelegeri anti-metafizice, quasi-dialectice a determinismului) ar conține *in nuce*, prin simpatia explicită pentru Epicur, întreaga ontologie anti-mecanicistă și anti-logicistă a lui Marx. Caracterul dependent, non-autonom al atomilor lui Epicur ar prefigura prioritatea complexelor asupra „elementelor", idee validată de descoperirile fizicii moderne. Lukács îi atribuie lui Marx inițiativa decisivă de a fi făcut din „obiectualitate" (Gegenständlichkeit), concepută ca o însumare de complexe dinamice și eterogene, piatra unghiulară a noii sale ontologii : nu „lucrul în sine" al lui Kant, și nici „ființa" nedeterminată a lui Hegel, ci „obiectualitatea", ca alcătuire dinamică multiplu determinată, este adevăratul punct de plecare al unei ontologii realiste, aflată la egală distanță de statismul reificant al concepției eleate și de dinamismul nediferențiat al celei heraclitice.

O ontologie critică, în sensul lui Nicolai Hartmann și Lukács, presupune confruntarea scrupuloasă a discursului despre realitate cu examenul neprevenit al faptelor. Este ceea ce Hartmann numea *intentio recta*. Cenzurarea afirmațiilor simplificatoare, restabilirea ligamentelor ocultate și a complicatelor mediațiuni între planurile eterogene ale rea-

[1] N. Tertulian, *Georg Lukács et la reconstruction de l'Ontologie dans la philosophie contemporaine* în *Revue de Métaphysique et de Morale*, nr. 4, Oct.-Dec. 1978, p. 512 și urm.

lului, fac parte din travaliul obligator al unei asemenea ontologii critice. Sînt operaţii pe care Lukács le întreprinde frecvent în *Ontologia* sa, interesante cu deosebire atunci cînd confruntă anumite sinteze teoretice ale lui Engels cu ceea ce el numeşte ontologia originară a lui Marx. Să remarcăm din nou că o orientare paralelă poate fi întîlnită în „Critica raţiunii dialectice" a lui Sartre.. Pentru tendinţa anti-naturalistă[1] a lui Lukács de des-absolutizare a conceptelor de „lege" şi „necesitate istorică" (în mod special a celui de „necesitate economică"), considerînd legea ca un raport relativ stabil între fenomene, a cărei funcţionare este însă condiţionată de datele preexistente (variaţia lor atrage după sine şi modificări în funcţionarea legii), sînt semnificative accentele sale polemice împotriva transfigurării „necesităţii" într-o forţă transpersonală, cu putere coercitivă necondiţionată asupra indivizilor istorici. El insistă asupra faptului că în viaţa socială, cu deosebire, legea şi necesitatea au un caracter tendenţial, şi nu absolut, deoarece raporturile pe care le exprimă îşi croiesc drumul în mijlocul unor împrejurări variabile, a diferite contra-tendinţe, a nenumărate întîmplări. Într-o asemenea perspectivă, modul în care Engels tratează, de pildă, în cunoscuta scrisoare din 1894 către Starkenburg, raportul între necesitatea economică şi rolul personalităţilor în istorie i se pare afectat de o inacceptabilă hipertrofiere a necesităţii. Afirmaţiile lui Engels despre apariţia *necesară* a unui locţiitor echivalent, în cazul dispariţiei unei personalităţi istorice, despre faptul că doctrina materialistă a istoriei *„trebuia* să fie descoperită", indiferent de prezenţa sau absenţa lui Marx, îi apar lui Lukács a simplifica relaţia necesitate-întîmplare, conferind acţiunii celei dintîi o autarhie coercitivă incompatibilă cu reala complexitate a fenomenelor. El se arăta astfel preocupat, pe bună dreptate, ca massa particularităţilor, care conferă densitate şi originalitate ţesutului istoric, alcătuind adevărata lui concretitudine, să nu fie sacrificată prin fetişizarea generalităţii : necesitatea economică. Şi profită de ocazie, în *Prolegomene*, pentru a reaminti că, într-o nu mai puţin cunoscută scrisoare

[1] Prin anti-naturalism înţelegem recuzarea cauzalităţii de tip mecanic-linear, ca unică formă de cauzalitate (deşi nici în natură ea nu este unica formă de cauzalitate).

Scanned with OKEN Scanner

către Kugelmann (cea din 17 aprilie 1871), Marx trata cu mai multă prudenţă şi mai mult discernămînt relaţia între tendinţa necesară a istoriei şi rolul întîmplărilor, conferind celor din urmă o greutate reală şi introducînd nuanţe, care vor fi absente din tabloul simplificator propus de Engels[1].

Într-o scrisoare către Emile Bottigelli (datată 8.I.1960), Lukács atrăgea corespondentului său atenţia asupra unei probleme importante legate de istoria formării marxismului: deosebirile între Marx şi Engels în atitudinea faţă de ereditatea filozofiei hegeliene. El îşi exprima convingerea că Engels a rămas prin formaţia sa intelectuală mai ataşat de structura gîndirii hegeliene, în timp ce Marx s-ar fi eliberat, într-un mod mult mai radical, încă din prima tinereţe, de influenţa lui Hegel, critica sa la adresa ilustrului predecesor fiind mai profundă.

Ontologia lui Lukács este o gigantică întreprindere teoretică, al cărei ţel este să taie nodul gordian în faţa căruia se găsea marxismul contemporan. Traseul ei dificultuos şi prolix, presărat de nenumărate reveniri şi de nuanţări fără sfîrşit, urmăreşte să croiască drumul unei poziţii teoretice proprii, care să evite atît Scylla naturalismului şi determinismului strict în conceperea istoriei, privită ca produsul unor legi independente de conştiinţa şi voinţa indivizilor (*o a doua natură*), cît şi Charybda subiectivismului şi voluntarismului, care atribuie subiectului uman o putere modelatoare suverană asupra materiei istorice. Distribuirea simetrică a accentelor polemice, la adresa lui Kautsky dar şi a kantianului austro-marxist Max Adler, la adresa lui Plehanov dar şi a lui Sartre, la adresa tezelor lui Althusser dar şi a unor idei ale lui Ernst Bloch, trădează aspiraţia fundamentală a lucrării: *tertium datur*. Alternativele contradictorii în care se zbate gîndirea marxistă a ultimelor decenii, fixate cu o uimitoare luciditate de Merleau-Ponty în „Les Aventures de la Dialectique", ar urma să-şi găsească o soluţie în punctul de vedere adoptat de Lukács în *Ontologie*.

Se ridică însă aci o întrebare crucială: este punctul de vedere apărat de Lukács cu adevărat coherent şi omogen,

---

[1] Georg Lukács, *Prolegomena zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, mss., p. 117—118.

reprezintă el cu adevărat o depășire a dificultăților cuprinse în cele două poziții antinomice simetric combătute? Se știe că discipolii lui Lukács, cei patru autori ai textului *Aufzeichnungen für Genossen Lukács zur Ontologie* (tipărit în revista de filozofie din Budapesta *Magyar Filozofiai Szemle*, 1/1978), au formulat aci rezerve decisive. Obiecția lor fundamentală este că în ontologia lui Lukács coexistă de fapt „două ontologii", că în arhitectura interioară a lucrării se juxtapun afirmații discordante, care sînt departe de a fi unificate într-o sinteză armonică. Fie și dacă am accepta ideea că tendința ultimă a lucrării este cea anti-naturalistă și fecund critică la adresa sistematizărilor filozofice ale marxismului „tradițional", ea ar fi în fapt perpetuu contrabalansată de recrudescențele puternice ale „ontologiei necesității", cea pe care autorul părea tocmai să o recuze prin intenția centrală a lucrării sale. Oscilații acute între două demersuri filozofice care par să se excludă reciproc, provocînd numeroase incongruențe în text, ar caracteriza ultimul mare eseu filozofic al lui Lukács, ceea ce explică scepticismul progresiv, pe măsura lecturii și relecturilor succesive, și dezamăgirea finală a discipolilor.

Este limpede pentru noi că validitatea unei asemenea obiecții centrale nu poate fi măsurată decît printr-o reconstrucție atentă a concepției lui Lukács despre raporturile între teleologie și cauzalitate în viața socială. Ar fi necesar să se înceapă cu examinarea uneia dintre ideile-pivot ale *Ontologiei*, a cărei formulare, privită nemijlocit, pare un paradox: nimic relevant în viața socială nu se întîmplă care să nu aibă la bază actele teleologice ale indivizilor, dar procesul social în ansamblul său nu are un caracter teleologic, ci unul strict cauzal. Argumentul lui Lukács se bazează pe o observație empirică, căreia îi conferă însă imediat o justificare filozofică: indivizii acționează, punînd în mișcare seriile cauzale ale realității, fără a putea cuprinde toate elementele lor și fără a putea prevedea toate consecințele acțiunilor lor, deoarece prin natura ei conștiința nu este *coextensivă* caracterului infinit al realității. Conștiința individuală este prin definiție finită, în comparație cu infinitatea și inepuizabilitatea determinărilor realului.

Indivizii modelează realitatea, reordonînd seriile ei cauzale obiective, în funcție de scopurile lor, dar efectele acțiu-

Scanned with OKEN Scanner

nilor lor depăşesc intenţiile iniţiale. Eterogeneitatea principială a înlănţuirilor cauzale obiective (ele sînt *ex definitione* infinite) în raport cu actele teleologice (al căror orizont este tot prin definiţie finit) ar explica în primul rînd existenţa unor asemenea decalaje. Exemple de efecte imprevizibile, uneori chiar contradictorii în raport cu intenţiile, pot fi culese încă din cîmpul interacţiunii între om şi natură : pentru a ilustra autonomia ontologică a desfăşurărilor cauzale în raport cu actele intenţionale, posibilitatea unor efecte inverse, chiar distrugătoare, în raport cu instituirile teleologice, Lukács citează la un moment dat, în capitolul despre „Muncă", exemplul „coroziunii fierului". Sartre însuşi s-a ocupat pe larg, la un moment dat, în „Critica raţiunii dialectice", de asemenea fenomene, numindu-le „contra-finalităţi". În cîmpul vieţii sociale, privită din unghiul raporturilor intra-sociale propriu-zise, decalajele între intenţiile indivizilor şi rezultatele acţiunilor lor capătă aspecte specifice. Actele unui individ sau ale unui grup de indivizi se interferează cu cele ale altui individ sau grup de indivizi ; din interacţiunea lor multiplă se constituie astfel o realitate nouă : rezultanta finală, care depăşeşte în mod necesar intenţiile iniţiale şi voinţele individuale. Obiectivitatea unei asemenea rezultante este una *sui generis*, deoarece nu este un produs al cauzalităţii spontane, cum se întîmplă în natură, ci o sinteză a multiplelor acte individuale, care însă însumate se constituie într-o realitate autonomă, cu caracter necesar (mai ales în sfera economiei). Este interpretarea pe care o dă Lukács celebrei teze a lui Marx că „oamenii îşi fac istoria, dar nu în condiţii pe care le-au ales ei înşişi".

Autorul *Ontologiei* afirmă, în sprijinul tezei sale, că cele trei tendinţe fundamentale ale procesului istoric, definite de el însuşi : descreşterea timpului de muncă necesar pentru reproducerea vieţii, socializarea cresoîndă a vieţii sociale prin retrogradarea limitelor naturii şi unificarea progresivă a diverselor tipuri de societate într-o umanitate integrată, s-ar fi afirmat ca rezultate necesare ale dezvoltării sociale, independent de intenţiile conştiente şi de scopurile particulare urmărite de indivizi.

Viaţa socială s-ar caracteriza astfel printr-o ambivalenţă fundamentală. Efortul trudnic al lui Lukács, de-a lungul *Ontologiei* sale, este de a menţine legate cele două capete ale

Scanned with OKEN Scanner

realității sociale astfel definite : obiectivitatea transcendentă intențiilor individuale și subiectivitatea ca factor constitutiv al întregii vieți sociale. El reactualizează, în cîmpul vieții sociale, distincția între *esență* și *fenomen*, păstrînd dar și nuanțînd în același timp accepția dată de Hegel celor doi termeni ai binomului. Sistemul de relații obiective în care indivizii intră în procesul producției și auto-reproducției și care, în *corelațiile lui ultime*, ar fi generat independent de intențiile și scopurile lor, reprezintă planul *esenței* ; multitudinea reacțiilor individuale, varietatea de instituții și formațiuni sociale, create în interiorul acestui plan al esenței, în indivizibilă legătură cu el, reprezintă planul *fenomenului* (Lukács vorbește de o *Erscheinungswelt*, o lume a fenomenului). Planul esenței s-ar caracteriza printr-o relativă *stabilitate* (Hegel vorbise de „liniștea" esenței), în timp ce lumea fenomenală e mobilă, pestriță, inepuizabilă în variația ei perpetuă. Lukács consideră, de pildă, că apariția și perpetuarea plus-produsului (cu alte cuvinte producerea a mai mult decît este necesar propriei existențe) aparține planului *esenței*, în timp ce varietatea formelor istorice întemeiate pe *Mehrarbeit* ar aparține planului *fenomenal* [1].

Întrebarea legitimă este dacă autarhia relativă, cu putere coercitivă, pe care Lukács o conferă planului *esenței* în stratificarea vieții sociale nu ne readuce la vechiul determinism rigid al „necesității istorice", concepută ca un soiu de *deus absconditus* al vieții sociale, ca o forță implacabilă, cu o acțiune transcendentă intențiilor și scopurilor individuale ? Nu se află aci recrudescența puternică a acelei „ontologii a necesității", pe care cei patru autori ai textului *Aufzeichnungen... zur Ontologie* au denunțat-o cu atîta vigoare, ca fiind în contradicție cu cealaltă ontologie, cea critică la adresa „naturalismului" prezent într-o anumită „ortodoxie" marxistă ?

Lukács se străduiește să se apere, am zice în mod preventiv (presimțind poate obiecțiile) de o asemenea învinuire, subliniind că lumea „esenței" în viața socială, spre deosebire de „necesitatea" în natură, se constituie deopotrivă ca un *rezultat* al activității indivizilor, și chiar dacă corelațiile ei constitutive apar independent de intențiile și scopurile lor

[1] *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Sein*, mss, p. 980.

Scanned with OKEN Scanner

conştiente, ele nu cad mai puţin sub incidenţa acestei activităţi, indivizii reacţionînd prin definiţie faţă de *realitatea obiectivă* cu care sînt confruntaţi, căutînd să o supună acţiunii lor modelatoare. „Man darf aber dabei nicht vergessen, dass eine solche Unabhängigkeit von den bewussten Akten diese *dennoch als ihre seinsmässigen Grundlagen* voraussetzt, dass also das gesellschaftliche Sein auch in der Form seiner höchsten und reinsten Objektivität, niemals die völlige Subjektsunabhängigkeit der Naturvorgänge besitzen kann“ [1].

Lukács nu a elucidat însă pînă la capăt dialectica raporturilor între planul „necesităţii“ (sau al „esenţei“) şi acţiunile individuale sau colective ale subiectului uman. Faptul că el vorbeşte de „irezistibilitatea tendenţială ultimă“ (letzthinnige tendenzielle Unaufhaltsamkeit) a „esenţei“, autorizează compararea „esenţei“ cu un curent subteran, de adîncime, al vieţii istorice, a cărui înaintare este implacabilă, oricare ar fi curenţii şi agitaţia indivizilor de la suprafaţă. Indivizii nu ar putea modifica decît „forma“ procesului, lumea fenomenală a esenţei : dezvoltarea capitalismului în occidentul european ar fi fost un proces implacabil, de ordinul „esenţei“ ; deosebirile sensibile pe care le-a cunoscut în lumea agrară a Franţei şi Angliei ar ilustra însă rolul activităţii alternative a indivizilor, aparţinînd aşadar lumii fenomenale.

Cum se împacă un asemenea mod de a vedea lucrurile cu tendinţa ontologiei sale de a des-absolutiza „necesitatea“ istorică, circumstanţiind-o şi relativizînd-o în funcţie de condiţiile date (este ceea ce el numeşte, utilizînd un concept asemănător al lui N. Hartmann, „Wenn-Dann-Nontwendigkeit“, necesitatea de tipul „dacă-atunci“), aşadar cu ideea că însăşi necesitatea istorică („esenţa“) se află sub impactul acţiunilor umane ?

Istoria capătă cîteodată în *Ontologia* lui Lukács aspectul unui proces sisific, în care indivizii urmăresc să-şi impună scopurile şi voinţa lor, dar cum rezultatul diferă în mod principial de intenţiile lor, ei reiau mereu, în condiţii schimbate, pe o treaptă superioară, efortul lor modelator.

Este greu să afirmăm că Lukács ar fi reuşit să taie nodul gordian al uneia dintre problemele-cheie ale marxismului : cea a raporturilor între cauzalitate şi teleologie. *Ontologia*

[1] *Ibid.*, p. 856. (sublinierea noastră în text, N.T.).

Scanned with OKEN Scanner

sa lasă succesorilor săi o moştenire dificilă. Este sigur însă că nici un gînditor marxist contemporan nu a învestit o energie teoretică atît de impunătoare pentru a formula termenii problemei în întreaga lor complexitate. Nimic nu se poate construi mai departe făcîndu-se abstracţie de efortul uriaş al lui Lukács şi de rezultatele lui teoretice.

Se poate spune de asemenea cu certitudine că tendinţa fundamentală a *Ontologiei* este îndreptată împotriva „concilierii cu realitatea" (hegeliana „Versöhnung mit der Wirklichkeit", pe care Lukács a dezavuat-o totdeauna), ea urmărind străpungerea tuturor formelor de alienare şi reificare a existenţei umane. El a rămas pînă la sfîrşit partizanul distincţiei hegeliene între „spiritul obiectiv" şi „spiritul absolut", văzînd în „spiritul absolut" (filozofia şi arta), ca încarnare a „conştiinţei-despre..." genul uman şi a „conştiinţei-de-sine" a genului uman o forţă modelatoare importantă a istoriei. După cum a continuat, în *Ontologie*, ca şi în scrierile de tinereţe, să fie de partea lui Isus împotriva „Marelui Inchizitor", în celebra dispută din romanul lui Dostoievski, deoarece cel dintîi incarna pentru el aspiraţia irepresibilă către o umanitate integrală (în capitolul despre „Alienare" din *Ontologie* el dezaprobă explicit poziţia inversă a lui Paul Claudel, exprimată într-o scrisoare către Gide). Tragedia, ca formă literară, dar şi ca o expresie-limită a destinului uman, s-a bucurat pînă la sfîrşit de admiraţia sa superlativă : Antigona şi Electra (în opoziţie cu Ismena şi Crisotemis), Isus şi Socrate, Brutus şi Hamlet, sînt evocate în *Ontologie* ca figuri paradigmatice ale speţei umane. „Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni" * — versul celebru al lui Lucan revine de asemenea nu o dată sub pana lui Lukács ; cauza dreaptă, cea a stoicului Caton, poate fi învinsă în planul pragmatic-social, ea nu rămîne mai puţin o forţă ireductibilă în devenirea neîntreruptă a speţei umane.

---

* „Zeii au ţinut cu învingătorul, dar Cato cu cel învins" (Lucan, „Pharsalia", I, 128). Elogii celui care apără consecvent o cauză chiar dacă îşi dă seama că e pierdută.

Scanned with OKEN Scanner

Curente estetice contemporane

I

Problemele de metodă în general, şi cele legate de analiza operei de artă în special, nu pot fi disociate de o concepţie filozofică de ansamblu. Chiar acele demersuri interpretative care se consideră emancipate de orice *Weltanschauung* filozofic, de orice supoziţii ontologice sau antropologice, cum este cazul „poeticii structurale", adoptă o poziţie determinată într-o problemă cu vizibile implicaţii filozofice : cea a autonomiei şi eteronomiei artei.

Fără îndoială, problema centrală a metodologiei estetice rămîne maxima adecuare a cercetării la obiectul ei specific : opera de artă şi valoarea estetică. Tudor Vianu scria o dată, în acest sens, vorbind despre meritele esteticii fenomenologice, care ar fi repus în drepturi preocuparea pentru alcătuirea intimă a obiectului estetic, după deceniile de speculaţie metafizică sau de explicaţii pozitiviste : „A specula asupra motivelor psihologice sau sociale ale activităţii creatoare a artistului sau asupra semnificaţiei etice şi metafizice a artei, dispensa adeseori de grija de a examina de aproape şi de a descrie cu exactitate ce fel de lucru este arta şi valoarea estetică, ce trăsături le disting cu dinadinsul de celelalte obiecte ale realităţii şi de celelalte valori ale spiritului. Aceasta este însă cea dintîi întrebare, pe care o estetică readusă la conştiinţa obiectului ei propriu trebuie să şi-o pună, dacă nu vrea să rişte situaţia atît de nepotrivită care constă

Scanned with OKEN Scanner

în cercetarea mecanismului genetic sau a semnificației profunde a unor lucruri despre care n-avem decît reprezentări cu totul nebuloase" [1].

Odată acceptată definiția clasică a metodei ca un sistem de reguli, procedee și ipoteze destinate să ne introducă în inima obiectului supus cercetării, ni se pare limpede că un asemenea sistem este strîns legat de ansamblul regulilor și ipotezelor folosite pentru investigarea realității în general.

Este clar, în același timp, că orice descoperire importantă în cîmpul științelor particulare ale spiritului, orice direcție nouă de cercetare în acest domeniu, nu poate să nu aibă, mai devreme sau mai tîrziu, efecte considerabile și în metoda de abordare a fenomenului estetic, atîta vreme cît înțelegem arta ca o formă de expresie *integrală* a conștiinței : progresele lingvisticii structurale nu au rămas fără efecte asupra studiului poeziei și a formelor narative, psihanaliza a deschis un capitol nou în tentativele de explicare genetică a operei de artă, teoria generală a semnelor și-a căutat în mod firesc aplicații în axiologie și în estetică.

Problemele de metodologie estetică trebuie privite și într-o strînsă conexiune cu practica istoriei și criticii artistice și literare : analiza revelatoare a unui scriitor sau a unui curent artistic, cum s-a întîmplat de pildă cu cea dedicată de Bahtin „Poeticii lui Dostoievski" sau cu studiul consacrat de Frederik Antal picturii florentine, sînt de natură să îmbogățească prin ele însele orizontul metodologic de investigare a fenomenului artistic în general. Pe de altă parte, analiza specială dedicată operei unui artist poate fi menită să servească la validarea sau infirmarea unei ipoteze metodologice cuprinzătoare, destinată unei aplicații la cîmpul general al artei, cum s-a întîmplat cu studiul dedicat de Lucien Goldmann viziunii tragice la Racine în cartea sa „Le Dieu Caché" sau, mai recent, cu monumentala investigare a operei lui Flaubert de către Jean-Paul Sartre în cele trei volume din „L'Idiot de la famille".

Cît este de strîns legată problema metodei de o concepție filozofică generală asupra lumii și a formelor conștiinței

---

[1] Tudor Vianu : „Construcția obiectului în estetică" în volumul *Studii de filozofie și estetică*, 1939, Editura Casei Școalelor, p. 98—99.

se poate vedea din faptul că oricare dintre conceptele majore asupra artei formulate în estetica filozofică modernă ne trimite la o diferită filozofie a spiritului şi are drept consecinţă o metodă deosebită de abordare a fenomenelor estetice.

Din conceptul crocian al artei ca „intuiţie lirică" decurge de pildă în mod logic înţelegerea istoriei artistice şi literare ca o succesiune de personalităţi autonome, tăgăduindu-se în mod principial atît ideea unei legături necesare între istoria artei şi istoria socială, cît şi legitimitatea unei clasificări a operelor de artă în genuri şi specii cu o existenţă relativ autonomă (Adorno a putut astfel vorbi în mod semnificativ, deşi poate nu cu totul propriu, de „nominalismul radical" al esteticii lui Croce [1]). Este în acelaşi timp clar că teza artei ca „intuiţie lirică" decurge în mod necesar din filozofia generală a spiritului formulată de Croce, din teoria celor patru forme fundamentale de activitate spirituală (faimoasele *quàttro distinti*: vitalitatea, expresia artistică, activitatea conceptuală şi moralitatea), considerate drept *categorii eterne* ale spiritului sau forme *apriorice* ale conştiinţei. Una din consecinţele metodologice cele mai importante ale unor asemenea postulate filozofice este repudierea *metodei genetice*, cu caracter istorico-social, atît în investigarea artei în general, cît şi în studiul operelor artistice în particular. „Dacă expresia este cea dintîi formă a conştiinţei, dacă ea este trecerea prin care animalul se transformă în om, dacă este epigeneza umană, cum să căutăm originea istorică a ceea ce nu este un produs al naturii, ci un postulat al istoriei umane? Cum să stabileşti geneza a ceea ce este *momentul creator* al realităţii?" Activitatea estetică este privită aşadar ca o categorie a spiritului uman, şi nu ca un produs determinat al dezvoltării istorico-sociale: „Între faptul estetic şi o instituţie umană, de genul căsătoriei monogamice sau al proprietăţii domeniale (fief-ului), există o deosebire comparabilă cu cea între corpurile simple şi cele compuse în chimie: nu se poate indica formarea a ceea ce este simplu, altminteri el

---

[1] Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (cap. *Frühe Einleitung*), în Gesammelte Schriften, volumul 7, Suhrkamp, 1970, Frankfurt/Main. p. 494.

Scanned with OKEN Scanner

nu ar mai fi simplu, şi dacă ea este descoperită, el încetează de a mai fi simplu şi trece între compuşi" [1].

Cînd însă Lukács formulează conceptul său fundamental despre artă, definind-o drept „conştiinţă de sine a omului ca speţă" (Selbstbewusstsein der Menschheitsgattung), el pleacă de la o cu totul altă reprezentare despre relaţia subiect-obiect. Spre a înţelege punctul său de plecare trebuie să ne referim la repetata sa critică severă îndreptată împotriva epistemologiei kantiene. Reproşul său principal formulat la adresa lui Kant, pe urmele tradiţiei instituite de fondatorii marxismului (şi înaintea lor, în spiritul idealismului obiectiv, de către Hegel), este de a fi postulat o cezură între existenţa „lucrului în sine" şi activitatea cognitivă a subiectului, reducînd în plan gnoseologic realitatea exterioară la un amalgam nediferenţiat de senzaţii asupra cărora conştiinţa ar aplica tiparele ei autonome şi activitatea ei suverană. În cîmpul esteticii, fără a fi consacrat vreodată un studiu special analizei critice a esteticii kantiene (de ale cărei teze s-a ocupat însă pe larg în diverse împrejurări), Lukács va ilustra tranziţia de la idealismul subiectiv kantian la idealismul obiectiv al lui Hegel printr-o cercetare aprofundată dedicată esteticii lui Schiller. Studiul despre estetica lui Schiller [2] poate fi considerat o etapă importantă pe drumul parcurs de Lukács către articularea finală a tezelor sale cu privire la relaţia între subiectivitate şi obiectivitate în activitatea estetică, cuprinse în cele două volume din „Estetica". Se ştie de asemenea că Hegel a acordat în *introducerea* „Prelegerilor de estetică" o preţuire specială lui Schiller, în a cărui estetică a văzut pe bună dreptate un moment precursor esenţial al propriei sale gîndiri estetice [3]. Lukács se opreşte pe larg asupra unor teze importante ale esteticii lui Schiller, cum este cea despre „anihilarea materiei prin formă" în procesul creaţiei artistice („den Stoff durch die Form vertilgt" sună celebra

---

[1] Benedetto Croce *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Paris, 1904, trad. Henry Bigot, ed. V. Giard & E. Brière, p. 128.

[2] Georg Lukács *Zur Ästhetik Schillers*, studiu scris în 1935 şi cuprins în volumul *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Aufbau-Verlag Berlin, 1954, p. 11—96.

[3] G. W. F. Hegel *Prelegeri de estetică*, trad. românească de D. D. Roşca, 1966, Edit. Academiei, p. 66—68.

Scanned with OKEN Scanner

formulă a lui Schiller) sau cea care asimilează activitatea estetică a omului cu „instinctul jocului", urmărind un dublu scop : a sublinia meritul considerabil al lui Schiller de a fi pus în valoare, pe urmele lui Kant, rolul preeminent al subiectivităţii în procesul de in-formare a materiei prin artă, dar şi de a evidenţia limitele poetului şi gînditorului german în descrierea acestui proces, datorate imposibilităţii de a se elibera cu adevărat din tiparele idealismului subiectiv kantian. Tocmai subaprecierea momentului de *tensiune dialectică* în relaţia dintre subiectivitate şi obiectivitate în procesul creaţiei artistice (dominarea obiectivităţii se realizează prin înrădăcinarea subiectivităţii în cîmpul ei şi nu prin sfidarea ei suverană) ar fi generat unilateralitatea idealistă în formularea unor teze schilleriene. Se cuvine să adăugăm aci că procesul de cristalizare al tezelor cu privire la relaţia subiect-obiect în activitatea estetică, baza filozofică a metodei marxiste de analiză a operei de artă, are o îndelungată preistorie în marile conflicte de idei din filozofia idealismului clasic german.

Lupta lui Hegel împotriva idealismului subiectiv al lui Kant şi Fichte pe de o parte, împotriva ridicării de către Schelling a „intuiţiei intelectuale" la rangul de suprem organ de cunoaştere a adevărului, pe de altă parte, spre a nu mai aminti divergenţele sale cu Jacobi, au marcat etapele decisive ale acestui proces. Nu ne putem îngădui aci o descriere a meandrelor unui asemenea complicat itinerar : să spunem doar că el conduce pînă la pragul formulării de către Marx a importantei sale teze ontologice şi gnoseologice : „Ein ungegenständliches Wesen ist ein Unwesen" (o existenţă nonobiectuală este o non-existenţă), din care Lukács va face o piatră unghiulară a metodologiei sale marxiste în estetică (etapele drumului de la Kant la Hegel şi de la Hegel la Marx au fost descrise cu un scrupul istoric şi filozofic exemplar de către Lukács în remarcabila sa carte „Der junge Hegel").

Dacă ne îndreptăm acum privirile spre un alt curent important al gîndirii contemporane despre artă, cel al esteticei fenomenologice, vom constata şi în cazul de faţă că legătura între metoda de investigare a fenomenelor estetice şi premisele filozofice generale se impune cu puterea evidenţei. Nici unul dintre reprezentanţii de seamă ai esteticii fenomenolo-

Scanned with OKEN Scanner

gice, de la autorul primului studiu în materie, Waldemar Conrad, care a tipărit în 1980 eseul „Der ästhetische Gegenstand" (Obiectul estetic) în „Zeitschrift fur Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", la Moritz Geiger, şi de la Roman Ingarden la Mikel Dufrenne, nu au ascuns nici o clipă că iniţiativele lor de gîndire în cîmpul esteticii sînt îndatorate în mod hotărîtor fenomenologiei lui Edmund Husserl.

Aplicarea metodei eidetice, a „intuiţiei de esenţă" (faimoasa *Wesensschau* husserliană) la studiul obiectului estetic, polemica intransigentă împotriva psihologismului şi istorismului, valorificarea plenară a conceptului husserlian de *intenţionalitate*, voinţa de a analiza opera de artă prin aducerea ei în *prezenţa nemijlocită* a conştiinţei, emancipată de orice supoziţii şi prejudecăţi, în conformitate cu programul husserlian „zur Sache Selbst" (către lucrurile înseşi) — sînt numai cîteva exemple ale legăturii între metodă şi concepţie în cadrul esteticii fenomenologice.

Roman Ingarden, spre a alege drept exemplu opera celui mai riguros dintre reprezentanţii esteticii fenomenologice, a arătat în mod clar în prefaţa la cartea sa „Das literarische Kunstwerk" (*Opera de artă literară*, apărută în prima ediţie în 1931) că un impuls de natură *filozofică* a stat la baza iniţiativei sale de a-şi alege drept obiect de cercetare „anatomia esenţială" (*die Wesensanatomie*) a operei literare. Ingarden ne va preveni din capul locului că analizele sale strict estetice se află într-o strînsă conexiune cu problemele ontologice generale, în primul rînd cu disputa cardinală între „realism" şi „idealism", pe care el însuşi a abordat-o pentru întîia oară în studiul „Bemerkungen zum Problem Idealismus-Realismus" (Observaţii cu privire la problema idealism-realism) publicat în numărul omagial dedicat lui Husserl cu prilejul celei de a 70-a aniversări de „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung" [1]. Stimulat de conceptul de intenţionalitate formulat de Husserl şi de teza cardinală a idealismului transcendental husserlian că lumea reală şi elementele ei trebuie concepute ca „obiectualităţi pur intenţionale", care şi-ar afla baza existenţei şi

[1] Roman Ingarden *Das literarische Kunstwerk* 2., verbesserte und erweiterte Auflage, 1960, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, pag. X.

Scanned with OKEN Scanner

determinării lor în adîncimile purei conştiinţe constituante (in den Tiefen des konstituierenden reinen Bewusstseins), Ingarden şi-a ales drept obiect de studiu un fenomen a cărui natură pur *intenţională* ar sta în afara oricărei îndoieli: opera literară. El va reveni dealtfel adeseori de-a lungul lucrării sale asupra ideii că teoria husserliană a „orizonturilor conştiinţei" a influenţat în mod decisiv analizele sale specifice cu privire la structura obiectului literar [1].

Interesul special al consideraţiilor lui Ingarden rezidă însă pentru noi mai cu seamă în mărturia că analizele sale estetice l-au condus într-un număr de împrejurări la concluzii filozofice diferite de cele ale maestrului său Edmund Husserl, şi chiar la o punere sub semnul întrebării a justeţei idealismului transcendental ca doctrină filozofică cu pretenţii de valabilitate universală [2]. Esteticianul fenomenolog va căuta să definească statutul ontologic *sui generis* al operei de artă, în general, şi al celei literare, în special, situînd-o într-o zonă de extra-teritorialitate atît faţă de sfera *idealităţilor* (a *plăsmuirilor ideale*), cele care s-ar caracteriza printr-o *autonomie existenţială* faţă de subiectivitate şi faţă de actele de cuprindere ale conştiinţei (exemplu privilegiat: adevărurile matematice), cît şi faţă de obiectualitatea specifică a *lumii reale* [3].

Fidelitatea lui Ingarden faţă de metoda fenomenologică se exprimă însă mai cu seamă în polemica sa energică şi lipsită de compromisuri împotriva *psihologismului* în interpretarea operei literare. El nu va şovăi să postuleze o *radicală eterogeneitate* între experienţele psihice ale artistului sau receptorului de artă şi structura autarhică a obiectului estetic (în speţă: a operei literare).

Estetica fenomenologică va întreprinde prin urmare o secţiune transversală şi una orizontală în structura operei de artă: va descompune cu minuţiozitate straturile ei fundamentale, încercînd să demonstreze eterogeneitatea lor şi a funcţiilor lor estetice (straturile limbajului şi ale sonurilor limbii — *Sprache und sprachlautliche Gebilde*, ale unităţilor de sens şi semnificaţie — *die Bedeutungseinheiten*, ale

---

[1] Cf. *Ibid.*, p. 231.
[2] Cf. mai cu seamă idem., pag. XII—XIII.
[3] *Idem.*

Scanned with OKEN Scanner

obiectualității reprezentate — *die dargestellten Gegenständlichkeiten* și ale viziunilor sau reprezentărilor schematizate *die schematisierten Ansichten*, în cazul operei literare), va formula distincția tranșantă (și discutabilă !) între însușirile *artistice* și cele *estetice* ale operei de artă, între operă ca *plăsmuire schematică* sau ca *schelet* și concretizarea ei estetică prin actualizarea de către subiectul receptor a potențialităților ei și a zonelor ei de nedeterminare, între aspectul ei *ontic* și valorificarea ei *axiologică*, culminînd cu teza despre incorporarea *calităților metafizice* (tragicul, demonicul, sublimul, înfiorătorul, indescriptibila luminozitate a fericirii etc. [1]) ca finalitate a adevăratei opere de artă.

Caracteristica metodei fenomenologice în estetică (după cum vom mai avea ocazia să vedem) este însă că ea privește *calitățile estetic valente* ale operelor, spre a utiliza formula lui Ingarden, în pura lor autarhie, fără a admite existența vreunei legături între ele și condiția psihologică sau socială a artistului, și dimpotrivă tăgăduind o asemenea legătură în mod programatic. Estetica fenomenologică descrie cu multă sagacitate procesul de *de-realizare* a lumii obiective, cu determinările ei crono-spațiale prin opera de artă, caracterul de quasi-judecăți al propozițiunilor și configurațiilor verbale din care este plăsmuită o operă literară, de quasi-spațiu și quasi-timp al spațialității și temporalității artistice (Lukács și Inganden se vor întîlni aci într-o coincidență a terminologiei folosite), ajungînd în mod firesc să pună energic în valoare caracterul pur *intențional* și *eteronomia existențială* (die Seinsheteronomie) a operei de artă, cu alte cuvinte raportarea ei necesară la o subiectivitate. Modificările de statut ontologic pe care le suferă determinările lumii reale în lumea ireală a operei de artă apar astfel bine fixate în scrierile unor esteticieni ca Mikel Dufrenne sau Roman Ingarden. Dorința legitimă de a circumscrie cît mai exact autonomia valorii estetice în perimetrul celorlalte valori materiale și spirituale (politice, morale, religioase etc.) îl conduce însă pe Ingarden să tăgăduiască, dacă nu posibilitatea conjuncțiunii lor (pe care în împrejurări particulare este gata să o admită [2]) în orice caz influența sau incidența valorilor extra-

[1] Roman Ingarden în *op. cit.*, 10. kapitel. *Die metaphysichen Qualitäten im literarischen Kunstwerke*, p. 313—316.

[2] Roman Ingarden *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1968, p. 85 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

estetice asupra celei estetice[1]. Mediațiunile complicate care unesc planul istoriei reale și cel al ficțiunii artistice, identitatea între identitate și non-identitate în relația dintre personalitatea practică și personalitatea artistică (pentru a relua o distincție crociană într-o formulare lukácsiană) interdependența dialectică între conștința estetică și celelalte valori ale conștiinței, ies din raza de investigație a unei metode care refuză în mod programatic principiul unității între *structură* și *geneză*. Teza lui Husserl cu privire la caracterul a-spațial și supra-temporal al *esențelor* și *determinărilor de esență*, formulată în mod răspicat în polemica sa cu istorismul diltheyian (cf. studiul tipărit în 1911 în *Logos* cu titlul *Philosophie als strenge Wissenschaft*[2]) a influențat desigur în mod decisiv o metodă care pune în paranteză în mod principial *istoricitatea* activității estetice și a principalelor ei categorii.

O privire rapidă asupra exponenților metodei structuraliste în cercetarea estetică, oprindu-se cu deosebire asupra acelora care tind să dea un fundament mai cuprinzător, de natură filozofică, programului lor metodologic (ne gîndim în primul rînd la Jan Mukařovský), este de natură să arate că și un asemenea demers teoretic se sprijină pe anumite supoziții filozofice. Este caracteristic, de pildă, că Mukařovský va cita la un moment dat pe primul loc în lista precursorilor metodei de cercetare estetică preconizată de el: cea structuralistă, numele lui Herbart. „Nașterea esteticii structurale nu a avut loc într-adevăr cu mult timp în urmă, dar rădăcinile ei trebuie căutate în trecutul destul de îndepărtat al esteticii însăși, pe de o parte, și al filozofiei, pe de altă parte, și în lingvistică deoarece este pînă acum ramura cea mai intens cultivată a științei despre semne. Printre precursorii din cîmpul esteticii trebuie numită pe primul loc estetica lui Herbart, ai cărei partizani cehi J. Durdik și O. Hostinsky au deschis calea pe care s-a apropiat de concepția structurală în ultimele sale lucrări elevul lui Hostinsky, O. Zich; o asemenea dezvoltare cehă autohtonă a fost sti-

---

[1] *Ibid.*, Cf. și N. Tertulian *Autonomia și eteronomia artei* în volumul „Experiență, artă, gîndire", București, 1977. p. 9 și urm.

[2] Edmund Husserl *Philosophie als strenge Wissenschaft* (capitolul *Historizismus und Weltanschauungsphilosophie*), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1965, p. 49 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

mulată și adîncită metodologic prin întîlnirea cu formalismul rus, pe care ea însă l-a depășit prin concepția structurii ca o totalitate a semnelor" [1].

Particularitatea esteticii structurale este tendința de relativă autonomizare a structurii în raport cu personalitatea creatoare a artistului: succesiunea în istoria literară și artistică este privită ca una a structurilor și tipurilor artistice, cu o acțiune selectivă și coercitivă chiar asupra individualităților producătoare de artă. Regăsim aci un motiv analog cu anti-psihologismul programatic al esteticii de tip fenomenologic. Convențiilor artistice și metamorfozelor lor pare să li se acorde o preeminență în raport cu valorile originalității individuale. „Cît privește relația între individul creator și dezvoltarea supra-personală a artei, ea este pre-determinată calitativ, într-o măsură considerabilă, tocmai fiindcă prin natura ei este funcțională, de dezvoltarea premergătoare; un determinat stadiu de dezvoltare al structurii reclamă pentru remodelarea ei indivizi înzestrați (pentru aceasta), iar indivizii înzestrați în alt mod nu sînt la locul lor în cadrul dezvoltării în timpul dat; ei vor fi de regulă împinși la o parte din cadrul acestui proces." [2]

Ni se pare interesant să semnalăm aci că, printr-un asemenea punct de vedere, reprezentanții esteticii structurale crează o acută tensiune metodologică între direcția lor și cea a esteticii crociene. Calea regală de dezvoltare a artei nu mai apare scandată de apariția marilor personalități, răsturnătoare de tipare și convenții, ci de substituirea unor structuri și tipuri artistice prin alte structuri și tipuri. Croce identifica, după cum am văzut, istoria literară cu succesiunea *personalitățile poetice*, repudiind noțiunile de gen și specie, ca lipsite de valoare speculativă, declarîndu-le simple reminiscențe ale punctului de vedere intelectualist în tratrea fenomenelor estetice și atribuindu-le doar o valoare pragmatică, de instrument clasificator. Jan Mukařovský va polemiza dealtfel la un moment dat, în mod explicit, în studiul său

[1] Jan Mukařovský *Der Strukturalismus in der Ästhetik und in der Literaturwissenschaft*, text datînd din anul 1940 și reprodus în traducere germană în volumul *Kapitel aus der Poetik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967, p. 26.

[2] Ibid., p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

din 1943 : „Intenționalitate și neintenționalitate în artă", cu punctul de vedere crocian, omițînd însă să amintească importanta distincție crociană între personalitatea practică și personalitatea poetică a artistului (deosebire destinată, în intenția lui Croce, să imunizeze cercetarea estetică împotriva primejdiei biografismului și psihologismului în interpretarea artei, pe care o denunță mereu și metoda structurală) : „Afirmația că opera de artă nu poate fi caracterizată în mod riguros prin relația sa cu autorul poate să pară paradoxală la prima vedere, mai ales dacă ne gîndim că există curente întregi — Croce și partizanii săi — care consideră opera de artă ca fiind expresie a personalității autorului. Nu trebuie însă să se generalizeze un sentiment caracteristic doar pentru o anumită epocă sau pentru o anumită atitudine față de artă. Se știe prea bine că Evului Mediu îi era indiferent autorul operei... În afară de aceasta — fapt de o și mai mare importanță — „sensul" operei nu depinde nici pe departe numai de autor, ci în mare măsură de felul în care percepe opera receptorul ; acei ce vor ca prin operă să-l aprecieze pe autor și structura lui psihică, trăirile lui etc., vor fi mereu pîndiți de pericolul de a substitui artistului propria lor interpretare". [1]

Varianta metodei structurale, reprezentată de Jan Mukařovský, se distinge de alte orientări din cadrul aceleiași direcții de cercetare, de genul „poeticii structurale", mult mai fidelă liniei formalismului rusesc (ilustrată în Franța, de pildă, de lucrările lui Tzvetan Todorov), prin atenția specială acordată interacțiunilor dintre sistemul de semne al structurii artistice și sistemele de semne ale structurilor extra-estetice. Dialectica raporturilor între artă și societate, văzută într-o perspectivă structuralistă, este o componentă esențială a lucrărilor lui Mukařovský. Un studiu recent, tipărit în *Revue d'Esthétique* de către Pierre Zima [2], autor al unor lucrări dedicate lui Lucien Goldmann și „școlii de la Frankfurt" și al unei recente teze de doctorat dedicată sociologiei romanului modern, pune în lumină influența lui Durk-

---

[1] Jan Mukařovský *Studii de estetică*, 1974, București, Editura Univers, trad. Corneliu Barborică, p. 182—183 (nota).

[2] Pierre V. Zima *De la structure textuelle à la structure sociale* în *Revue d'Esthétique* 1976, 2/3, p. 213.

Scanned with OKEN Scanner

heim, şi a tezei sale sociologice despre *reprezentările colective*, ca factor determinant al coheziunii sociale, asupra gîndirii estetice a lui Mukařovsý (esteticianul ceh s-a revendicat dealtfel explicit din Durkheim). Sociologismul şi anti-individualismul sînt trăsături cunoscute ale gîndirii lui Durkheim. Mukařovský va propune în mod simultan o *semiologie comparată* şi un studiu al interconectării artelor cu structura socială. Şi fiindcă sîntem la capitolul implicaţiilor filozofice ale metodelor de cercetare în estetică, să amintim aci că pe linia precursorilor filozofi esteticianul ceh va situa şi numele lui Hegel, care ar fi stimulat adoptarea punctului de vedere dialectic, al contradicţiilor interne, ca motor în dezvoltarea *structurilor* (nu fără a-i aminti deopotrivă pe Husserl şi Bühler cu tezele lor despre compoziţia semnelor în general şi a celor lingvistice în special)[1]. Herbart—Hegel — iată într-adevăr o sinteză sui-generis ! O analiză mai amănunţită a raporturilor dialectice între impulsurile *interne* şi cele *externe* în dezvoltarea artei, în varianta Mukařovský, nu intră însă în spaţiul consideraţiilor de faţă.

O scurtă incursiune în concepţia despre artă a lui Martin Heidegger, gînditorul care a înrîurit adînc unul din cele mai influente curente din filozofia contemporană : cel al *hermeneuticii filozofice*, revigorat de unul din principalii discipoli ai lui Heidegger, Hans-Georg Gadamer (opera lui principală este intitulată tocmai „Wahrheit und Methode", „Adevăr şi Metodă"), ne poate oferi un nou exemplu privilegiat al legăturilor între o metodă determinată de abordare a fenomenului estetic şi o concepţie filozofică de orizont universal.

Opera de artă este, în concepţia lui Heidegger, revelatoarea unei „lumi" şi nu simpla reproducere a unui fragment de realitate. Analizele, devenite celebre, consacrate de Heidegger unor opere de artă majore : pînzele lui Van Gogh zugrăvind „ghetele ţărăneşti" sau un templu grec din epoca de eflorescenţă a artei eline, urmăresc, printre altele, să pună în lumină linia despărţitoare între reprezentările curente despre lucruri, devenite familiare sub imperiul tradiţiei inaugurate de gîndirea metafizică occidentală, şi adevărata lor fiinţă, revelată doar prin intermediul marei arte sau al gîn-

[1] Jan Mukařovský *Kapitel aur des Poetik*, ed. cit., p. 27.

dirii reîntoarse la vocația ei originară (ceea ce Heidegger numește în textul său „Gelassenheit" : *das besinnliche Denken*, gîndirea întemeiată pe autentica meditație, în opoziție cu *das rechnende Denken*, gîndirea calculatoare, cea care privește lucrurile sub specia manipulării, ustensilității și calculului). Paradoxul semnificativ formulat de Heidegger este că nu din observarea lucrurilor (a fenomenelor obiective) putem pricepe geneza operei de artă, ci din contemplarea marilor opere de artă putem afla natura adevărată a lucrurilor : peisajul grecesc și ființele din mijlocul lui nu ar explica întru nimic geneza templului din Paestum, ci monumentul arhitectonic ar conferi *sens* lucrurilor și ființelor din ambianța sa [1]. Adevărata natură a încălțărilor țărănești, exemplu banal de „lucru", o aflăm nu din simpla lor observare prozaică, efectuată cu ochii celui obișnuit să le privească sub specia întrebuințării uzuale, ci din contemplarea pînzei lui Van Gogh [2]. O asemenea celebrare a artei se desfășoară la Heidegger pe fondul polemicii sale fundamentale pe tărîm ontologic : natura veritabilă a operei de artă nu este accesibilă decît celui care abandonează modul de gîndire instaurat de gîndirea metafizică occidentală și redobîndește contactul cu ideea de „lume", ale cărei conotații principale sînt „deschiderea" (das Offene) și „non-obiectualitatea" (das Ungegenständliche), și cu ideea de *adevăr*, în accepția presocratică a termenului, cea de *aletheia*, de deschidere receptivă către neascunsul-ascuns al lucrurilor. Opera de artă este o asemenea revelare a ființei adevărate a lucrurilor, a ceea ce este în ele — sau în formularea lui Heidegger : *„das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit"* (auto-instituirea-în-operă a adevărului). Arta nu poate fi disociată, în concepția lui Heidegger, de terenul ei istoric de germinație, de „pămînt" (*die Erde*, pămîntul, este o prezență esențială în filozofia heideggeriană a artei), și filozoful german va vorbi de „istoricitatea" artei, dar în accepția specifică a gîndirii sale, care privește *Ființa* (das Sein) ca avînd *o istorie* : operele de artă sînt indisolubil legate de „lumea" lor originară, dar ele nu sînt accesibile decît pe calea unui dialog (ein Gespräch), în

[1] Mărtin Heidegger : *Der Ursprung des Kunstwerkes* în volumul *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main, 1957, p. 32.
[2] *Ibid.*, p. 22—23.

Scanned with OKEN Scanner

care orizontul hermeneutic al prezentului intră în joc în mod decisiv. Hans-Georg Gadamer va face astfel în „Wahrheit und Methode" din ideea de „fuziune a orizonturilor" (Horizontverschmelzung) [1] piatra unghiulară a *hermeneuticei* sale, ca metodă de interpretare a operelor de artă.

Benedetto Croce a arătat o dată foarte clar, într-o pagină din cartea sa „La Poesia", cît de strîns influenţează o concepţie filozofică determinată modul de rezolvare a unei probleme estetice cruciale: cea a relaţiei între artă şi realitate. El statua o opoziţie tranşantă între concepţia sa a artei ca „intuiţie lirică" şi anticul concept aristotelic al artei ca „mimesis", repus în drepturile sale, cu o nouă vigoare, în zilele noastre, de către estetica marxistă a lui Georg Lukács:

„Arta exprimă, fără îndoială, realitatea, dacă prin realitate se înţelege realitatea unică ce este sufletul, spiritul; dar aceeaşi propoziţie îşi pierde orice sens logic dacă prin realitate se înţelege realitatea concepută ca extrinsecă şi schematizată de către gîndirea naturalistă sub denumirea de «natură». Această propoziţie se naşte din credinţa naivă cu privire la creaţiile poeziei, că ele ar înfăţişa o realitate exterioară nouă: este aceeaşi credinţă naivă din orice postulare a unei «realităţi externe», adică exterioară spiritului. *Mişcarea gîndirii estetice, care de la «mimesisul» din filozofia elenică a trecut la «intuiţia lirică» modernă, este însăşi mişcarea prin care se trece de la materialismul filozofic sau de la dualism la spiritualismul absolut*" (s.n. N.T.) [2].

De puţine ori poate fi găsită o formulare atît de răspicată a legăturii necesare între o metodă de interpretare a artei (în speţă: *intuiţia lirică* crociană versus *mimesisul* elenic) şi o concepţie filozofică generală (în speţă: *spiritualismul absolut* versus *dualism* sau *materialismul* filozofic). Cînd ne îndreptăm spre celălalt pol al triadei filozofie-estetică-critică, cercetînd de astă dată legătura necesară între estetică şi metodele criticei şi istoriei artistice şi literare, găsim tot în Croce exemplificarea cea mai elocventă a consecinţelor unei teorii estetice generale în metodologia istoriei literare şi artistice (în

---

[1] Hans-Georg Gadamer *Wahrheit und Methode*, 2 Auflage, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1965, p. 356 şi urm.

[2] Benedetto Croce, *Poezia*, trad. rom. Şerban Stati, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 195.

Scanned with OKEN Scanner

cazul său teoria este cea a „autonomiei valorii estetice", preconizînd a privi fiecare operă de artă ca pe un „mondo a se", ca pe o „lume în sine", fără legătură cu „istoria socială" [1]). Croce se va împotrivi conjuncţiilor între istoria literaturii şi istoria „filozofică-morală-socială", deoarece pe o asemenea cale s-ar obţine „qualcosa di piú e qualcosa di meno di ciò che quel determinato poeta o quel determinato pittore o scultore o architetto realmente fu" (ceva mai mult şi ceva mai puţin decît a fost realmente acel determinat poet sau acel determinat pictor sau sculptor sau arhitect). Argumentaţia lui Croce merită a fi citată în întregime :

„Ceva mai puţin, fiindcă orice expresie artistică include, în felul ei, în particularitate totalitatea, în timp extra-temporalul, şi se poate spune că îmbrăţişează universul ; în timp ce, în expunerile acelor istorici (care conjugă istoria literaturii cu istoria socială, morală, filozofică, n.n.) se obişnuieşte ca poetul şi artistul să fie înfăţişaţi drept expresii a ceva limitat şi tranzitoriu, a unei probleme filozofice, a unei nevoi morale, a unui efort politic al acestui sau al acelui timp, al acestui sau al acelui popor, şi îşi pierd astfel deopotrivă individualitatea şi universalitatea, sau, pentru a ne exprima mai bine, acel caracter divin de creatori, care nu este pînă la urmă altceva decît puterea lor de a disolva orice determinare particulară şi orice gînd particular în seninătatea contemplaţiei. Dar totodată şi ceva mai mult, fiindcă filozofia, politica, morala, religia, chestiunile care stau la inima timpului său şi a poporului său, sînt desigur în artist, dar atît de desăvîrşit contopite cu tot restul, cu istoria şi viaţa universală, încît de fiecare dată cînd se dă acelor lucruri un relief particular, şi se fac din ele tendinţe particulare, se atribuie artistului mai mult decît a gîndit şi a vrut în mod efectiv, şi decît a putut să gîndească şi să vrea" [2].

Mănuşa aruncată de Benedetto Croce celor care cred în posibilitatea unei conjuncţii armonioase între autonomia şi eteronomia artei, şi nu în existenţa unui antagonism polar

---

[1] Benedetto Croce *Aesthetica in nuce* în volumul *Ultimi Saggi*, Bari, Laterza, 1963, p. 30—31 ; trad. românească de Eugen Costescu în *Breviar de estetică. Aesthetica in nuce*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1971, p. 218—219.

[2] Benedetto Croce : *Nuovi saggi di estetica*, Quarta edizione, 1968, Bari, Laterza, p. 167.

Scanned with OKEN Scanner

între cele două planuri, va fi ridicată abia peste decenii de către esteticienii marxişti.

O clară linie de demarcaţie îi desparte pe cei care consideră că opera de artă nu poate fi înţeleasă cu adevărat decît dacă o privim în pura ei imanenţă şi autarhie, ca pe o „lume în sine" (Croce), ca pe o „monadă fără ferestre" (o idee a tînărului Lukács, din faza sa kantiană, îmbrăţişată cu multă căldură recent de Georges Poulet) sau ca zona de incorporare exclusivă a „calităţilor estetic valente" (Roman Ingarden), de cei care refuză să stabilească un raport de antinomie între autonomia şi eteronomia artei, afirmînd dimpotrivă că interioritatea autonomă a operei de artă se constituie într-o relaţie de dialectică tensiune cu exterioritatea ei [1].

S-ar putea spune că ne găsim în faţa unei reeditări, pe o treaptă superioară, a polemicii izbucnite în a doua jumătate a secolului trecut între „formalişti" şi „conţinutişti", între partizanii lui Herbart şi cei ai lui Hegel, între zimmermanieni şi vischerieni.

Fără îndoială disputa între „estetica formei" şi „estetica conţinutului" nu mai apare astăzi în forma primitivă pe care a cunoscut-o la originile ei. Ipoteza de mai sus, cu privire la o continuitate în tensiunea dintre cele două poziţii antinomice, nu este însă de respins dacă ne gîndim nu numai la faptul că Benedetto Croce obişnuia să stigmatizeze „sociologismul" şi „filozofismul", denunţate de el în interpretarea artei cu epitetul semnificativ de „contenutismo" sau de „estetica contenutistica" (sinonimă pentru el cu alunecarea într-o perspectivă extra-estetică), şi toate acestea în numele conceptului său despre artă ca „pura forma" (care este însă cu totul altceva decît analiza strict tehnică a „formaliştilor" puri), dar şi că un estetician mult mai recent, adînc îndatorat în formaţia sa marxismului, ca Theodor Wiesengrund Adorno, va încerca la un moment dat să-şi definească propria poziţie printr-o distanţare simultană de „conţinutismul" esteticii hegeliene şi de „formalismul" esteticii kantiene.

Să adăugăm la cele de mai sus şi observaţia formulată de Roman Ingarden în introducerea studiului său „Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk" (Problema for-

[1] Cf. studiul nostru citat mai sus despre autonomia şi eteronomia artei.

mă-conținut în opera de artă literară), că polemica dintre „formaliști" și „conținutiști", purtată adeseori, cum arată esteticianul polonez, „cu mare înverșunare și cu o mare risipă de argumente", nu a slăbit în intensitate datorită soluționării corespunzătoare a problemei aflate în litigiu, ci tocmai datorită neputinței cercetătorilor de a găsi un răspuns cu adevărat satisfăcător. Ingarden subliniază dealtfel că el însuși nu s-a putut apropia de ceea ce considera o soluție veritabilă, decît atunci cînd a depășit sfera strict estetică a investigațiilor întreprinse în cartea sa „Das literarische Kunstwerk" și și-a consacrat eforturile unor cercetări în sfera ontologiei pure, concretizate în cartea „Essentiale Fragen. Ein Beitrag zum Wesensproblem", publicată pentru prima oară în „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung", acolo unde dihotomia formă-conținut este tratată pe un plan universal, dintr-un unghi de vedere larg ontologic [1].

Adorno preconizează un *tertium datur* între punctul de vedere al formalismului estetic oficial (academic), căruia îi reproșează, cu toată recunoașterea meritelor în polemica „împotriva obstinatului istorism", de a autonomiza în mod artificial forma, desprinzînd-o din relația dialectică necesară cu ceea ce este „altceva" decît ea (cu *alteritatea* ei : *id est* conținutul), și „pietrificarea" la polul opus a conținutului, operație căreia i-ar fi căzut victimă, după opinia categorică a lui Adorno, însuși Hegel [2]. Autorul „Prelegerilor de estetică" ar fi supraapreciat conținutul material al operei de artă, căzînd în păcatul de a identifica „subiectul" sau „materia" operei cu conținutul, intriga unei piese sau subiectul unui tablou cu conținutul lor. În acest sens, cu toate că Hegel a făcut un mare pas înainte față de Kant prin deplasarea centrului de greutate de la analiza condițiilor judecății de gust la cea a operei de artă, Kant s-ar fi apropiat mai mult, după opinia lui Adorno, de *adevărul* operei de artă, tocmai datorită accentului pus pe constituentele ei formale. Este însă greu de crezut că Hegel s-ar fi făcut vinovat de un „conținutism" atît de simplist cum i-l atribuie Adorno, că-

[1] Roman Ingarden *„Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk"* în volumul *„Erlebnis, Kunstwerk und Wert"*, Max Niemeyer, Tübingen, 1969, p. 31 și urm.

[2] Theodor W. Adorno *„Ästhetische Theorie"*, ed. cit., p. 526.

Scanned with OKEN Scanner

zînd în eroarea comună a spiritelor anestetice de a disocia conținutul din țesătura vie a operei de artă. Făcînd abstracție de justețea sau injustețea caracterizărilor istorice ale lui Adorno, să reținem doar ideea sa dreaptă că dialectica formă-conținut în opera de artă nu este cea a unei obiectualități extra-estetice (conținutul !) supusă unei elaborări și „prelucrări" prin acțiunea subiectului creator (forma !), ci că momentul *subiectivității* este constitutiv deopotrivă conținutului și formei : „Subiectul este în sine obiectiv mediat ; grație plăsmuirii artistice conținutul său obiectiv-latent — este scos la suprafață".

Adorno se întîlnește cu Lukács, de care îl despart însă multe alte vederi fundamentale, atunci cînd vede în artă forma de obiectivitate a subiectivității. Concluzia sa va fi că atît estetica lui Kant, care în formalismul ei programatic nu face dreptatea cuvenită „adîncimii și plenitudinii" în structura operei de artă, cît și estetica lui Hegel, care ar rămîne cantonată *dincoace* de specificitatea estetică („Er wie Kant denken hinten der ästhetischen Phänomene her") trebuie depășite în favoarea unei estetici, care să pună pe primul plan *istoricitatea adevărului* artei, în indiviziunea conținut-formă, dincolo de invariantele normative ale esteticii filozofice de tip clasic.

II

Metoda marxistă de investigare a fenomenului estetic a fost elaborată în chipul cel mai cuprinzător de Georg Lukács în *Estetica* sa. Ea s-a născut într-o polemică explicită cu idealismul filozofic. Punctul de sprijin al raționamentelor lui Lukács este teza marxistă că principalele forme de activitate spirituală (arta, știința, morala, religia, filozofia) trebuie privite ca *produse istorice*, și nu drept categorii eterne, cu rădăcinile în aprioritatea spiritului. Ideea lui Marx că adevărata știință fundamentală este *istoria* apare astfel organic valorificată. Filozofia crociană a spiritului, care, cu tot istorismul ei programatic, făcuse din eternitatea categoriilor spi-

Scanned with OKEN Scanner

ritului piatra ei unghiulară, afirmînd că supra-istoricitatea lor stă la baza istoricității fiecărui act spiritual, în diversele cîmpuri de activitate, era astfel lovită chiar în inima ei. Un critic marxist italian, fost discipol al lui Georg Lukács, sensibil influențat însă în activitatea sa mai nouă de lucrările „școlii de la Frankfurt", Cesare Cases, a demonstrat foarte bine în recentul său studiu introductiv la cartea lui Ernesto de Martino „Il Mondo Magico"[1] că procesul de eroziune *dinăuntru* a filozofiei crociene, vizibil în lucrarea unui partizan al crocianismului ca Ernesto de Martino, a avut loc tocmai datorită studiilor etnologice riguroase ale eminentului cercetător italian cu privire la *geneza* unor forme de activitate spirituală de tipul magiei primitive : logica însăși a demonstrației sale științifice l-a condus pe de Martino să pună sub semnul întrebării teza crociană despre aprioritatea formelor spiritului.

Este explicabil așadar de ce Georg Lukács a acordat în metodologia sa estetică un loc atît de întins cercetărilor cu privire la *originile* activității artistice și la desprinderea ei treptată din tulpina activităților magice și religioase : scopul său era de a demonstra că nu numai diversele forme de activitate artistică, dar înseși *structura categorială* a *esteticului* este un produs al evoluției social-istorice, apărută pe o treaptă determinată de dezvoltare a vieții sociale. Teza fundamentală a lui Lukács, care l-ar fi contrariat atît de profund pe Croce, este că esteticul nu este o constantă supra-istorică a ființei umane, o însușire apriorică a conștiinței : filogeneza vieții spirituale ni se înfățișează ca un proces de stratificare și diferențiere progresivă, în care activitatea estetică a apărut la un moment dat, din creuzetul originar al vieții magice și religioase, ajungînd să îndeplinească o funcție autonomă și bine circumscrisă în constelația diferitelor forme de activitate ale conștiinței. Ea a devenit o constantă antropologică a ființei umane, fără a fi fost însă cîtuși de puțin o însușire înăscută.

Una din inițiativele teoretice cele mai importante ale lui Lukács, cu consecințe considerabile pentru întreaga metodo-

---

[1] Ernesto de Martino „Il Mondo Magico. Prolegomeni a una storia del magismo", introduzione di Cesare Cases, Universale Scientifica Boringhieri, 1973, Torino.

Scanned with OKEN Scanner

logie marxistă în cîmpul esteticii, este de a fi acordat un loc primordial studiului vieţii şi gîndirii cotidiene, în care a văzut pe bună dreptate humusul din care se hrănesc şi se înalţă deopotrivă plăsmuirile artei şi construcţiile teoretice ale ştiinţei. Sigiliul definitoriu al atitudinii omului în viaţa cotidiană este unitatea nemijlocită între teorie şi practică. Percepţiile, reprezentările, conceptele sînt legate în mod direct de scopurile practice ale indivizilor. Fără îndoială, modul de viaţă şi de gîndire cotidian a format obiectul unor analize foarte pătrunzătoare încă înainte de Lukács, în cartea fundamentală a lui Martin Heidegger *Sein und Zeit* : nu trebuie însă să uităm atributele negative care însoţesc la Heidegger lumea banalităţii-cotidiene, stigmatizată ca una a existenţei inautentice. Lukács tinde dimpotrivă să pună în valoare fecunditatea ei. Sistemul adeseori complicat al mediaţiunilor care unesc terenul germinator al vieţii şi gîndirii cotidiene cu lumea plăsmuirilor artistice şi a teoriilor ştiinţifice este supus unei radiografii atente.

O creaţie a imaginaţiei, născută cu o funcţie strict practică (un dans sau o naraţiune în cadrul magiei primitive) capătă valenţele unei plăsmuiri artistice (ale unui *obiect estetic*), atunci cînd caracterul ei evocativ se autonomizează, desprinzîndu-se din legătura nemijlocită cu practicitatea cotidiană : configuraţia apare ca inscripţia unei emoţii, a unui afect fundamental (a unui *Weltgefühl*, sentiment al lumii, cum spun germanii), ale cărei rădăcini coboară în viaţa cotidiană, dar al cărei nivel se ridică mult deasupra nemijlocirii ei.

Omul este definit de gînditorul marxist, din punct de vedere ontologic, drept „fiinţa care răspunde" (ein antwortendes Wesen) [1]. Impulsurile vieţii practice sînt supuse unei metamorfoze multiplu mediate în procesul creaţiei artistice. Este vorba, în fapt, de ceea ce Lukács va numi tranziţia de la „omul întreg" (der ganze Mensch) al vieţii cotidiene, cu multiplicitatea activităţilor lui risipite pe suprafaţa vieţii sociale, la „omul integrat" (der Mensch ganz) al plăsmuirii artistice, în spaţiul căreia multitudinea emoţiilor şi afectelor

[1] Georg Lukács *Ontologia existenţei sociale*, conferinţa *Fundamentele ontologice ale gîndirii şi acţiunii umane*, Editura Politică, Bucureşti, 1975, p. 306.

Scanned with OKEN Scanner

sînt supuse unei omogenizări și intensificări sui generis. O asemenea „emfază a subiectivității" este însă legată, prin însăși natura creației artistice, de o revelare intensă a determinărilor ei obiective : fiecare operă de artă tinde la constituirea unei „lumi", cu alte cuvinte la reproducerea mimetică a unui șir de momente obiective, al căror centru coagulator, nuclear este acel *sentiment al lumii*, despre care vorbeam mai sus (cazurile-limită ale unor arte ca muzica sau arhitectura nu infirmă, ci dimpotrivă, confirmă o asemenea definiție, lucru pe care Lukács s-a străduit să-l demonstreze în unul din capitolele „Esteticii" sale).

O complicată legătură dialectică unește așadar planul vieții cotidiene cu cel al creației artistice, practicitatea celei dintîi cu „a-practicitatea" celei de a doua. (Croce vorbise într-adevăr de „ateleologismul practic" al artei). Polemizînd însă cu Kant și cu descendența kantiană în zona esteticii (implicit, deci, și cu Croce), Lukács se va strădui să demonstreze că nu ar putea fi vorba în artă de o absolută „dezinteresare" (faimoasa *Interesselosigkeit* kantiană), în sensul unei „suprimări" a intereselor, ci doar de o „suspendare" a lor, cu scopul de a exprima conștiința de sine a omului în universalitatea ei. Esteticianul marxist urmărește așadar în mod evident să concilieze într-o sinteză unică ceea ce pînă la el părea o fuziune imposibilă : „contemplativitatea" și „părtinirea" sînt recunoscute deopotrivă ca însușiri inalienabile ale operei de artă.

Din punct de vedere metodologic, cîștigul cel mai important al unei asemenea interpretări a artei este principiul unității indisociabile între *geneză* și *structură*. El decurge în mod logic din ansamblul rezultatelor expuse mai sus. Spre a putea măsura adevărata lui dimensiune teoretică este însă necesar să ne oprim o clipă asupra unei idei importante a esteticii lui Lukács : teza despre caracterul prin definiție *antropomorfizant* al artei în opoziție cu vocația *dezantropomorfizantă* a științei.

Faptul că opera de artă este privită ca terenul privilegiat de exprimare a subiectivității, de la pulsiunile ei vitale și pînă la afectele fundamentale (Lukács nu va șovăi să afirme că teza : „nu există obiect fără subiect", care în planul epistemologic aparține celui mai pur idealism filozofic,

Scanned with OKEN Scanner

își găsește *doar* în sfera esteticului deplina valabilitate [1]) ne face să înțelegem că istoricitatea genuină a vieții afective își pune o pecete de neșters asupra structurii fiecărei opere de artă. Tocmai caracterul dezantropomorfizant al științei, tendința ei consubstanțială de a epura rezultatele obținute de orice coeficient de subiectivitate, conferind cunoștințelor un caracter de desăvîrșită „transluciditate" în raport cu realitatea obiectivă, face ca în cazul adevărurilor științifice studiul genezei lor istorice să aibă un caracter mai mult sau mai puțin aleatoriu. Conținutul obiectiv al unor teorii științifice cum sînt cea heliocentrică, cea a selecției naturale a speciilor sau cea a relativității generalizate, nu poartă amprenta genezei lor istorice, în timp ce unicitatea irepetabilă a experienței istorice generatoare se înscrie în însăși structura operei de artă.

Metoda lukácsiană de interpretare a artei își propune să ofere însfîrșit o soluție faimoasei dileme a „istoricității" și „a-istoricității" artei, oscilațiilor între planul „temporal" („secular") și cel „a-temporal" („spiritual") al creației artistice [2] (ca să utilizăm o terminologie familiară mai ales literaturii teologice, reluată însă cîndva într-o scrisoare a lui Roger Martin du Gard către prietenul său André Gide). Este notorie adversitatea arătată de partizanii consecvenți ai teoriei „autonomiei esteticului" interpretării genetice, cu caracter istorico-social, a operei de artă. Am avut ocazia să arătăm în altă parte incertitudinile în care ne lasă, de pildă, estetica lui Croce într-o problemă cheie cum este cea a „istoricității" și „a-istoricității" artei. Deși Croce nu tăgăduia că orice operă de artă este un „fapt istoric" și va polemiza vehement cu desconsiderarea sensului genuin al operelor în interpretările de factură estetizantă, care își arogau dreptul de a le conferi unul de pură fantezie, teza sa centrală era cea a caracterului „aistoric" al adevăratei poezii: „Fie-mi permis să adaug aici că puternicul accent pus pe liricitatea oricărei poezii și a oricărei arte, și deci pe caracterul anistoric al imaginilor lor este poate una dintre cele mai importante și mai substanțiale reforme introduse în critica italiană

[1] Georg Lukács: *Estetica*, volumul I, trad. rom. Editura Meridiane, București, 1972, p. 554.

[2] Cf. studiul nostru despre autonomia și eteronomia artei în vol. cit., p. 19.

după De Sanctis, reformă care atrage după sine o alta, privind alcătuirea istoriei poeziei, care devine astfel distinctă de cea a literaturii“ [1]. O posibilă interpretare unificatoare a tezelor lui Croce este că pentru esteticianul italian poezia (bine distinctă de „literatură“, cea dintîi fiind „opera di verità“, cea de a doua „opera di civiltà“) ar fi „istorică“ doar prin *originea* ei, însă „a-istorică“ prin *finalitatea* ei, deoarece în arta adevărată „materia“, istorică prin definiție, este supusă combustiunii prin *formă*, ridicîndu-se astfel la treapta „purei umanități“ cu alte cuvinte la o universalitate supra-istorică.

Este foarte interesant să urmărim, pe fondul tezelor lui Croce expuse mai sus, descrierea și interpretarea procesului de creație artistică propuse de marxistul Lukács. Esteticianul maghiar, consecvent cu premizele ontologiei sale, pleacă de la ideea că orice artă este un *răspuns*, desigur multiplu mediat, la problemele social-istorice ale timpului. Noțiunea de „sozialer Auftrag“ (de *sarcină socială*), utilizată de Lukács în prelungirea unei celebre afirmații a lui Goethe cu privire la caracterul „ocazional“ al oricărei adevărate poezii, joacă un rol central în sistemul său de estetică. Odată fixată o asemenea premiză, el vede însă, într-un mod asemănător lui Croce, însușirea definitorie a marei arte în aptitudinea ei de a converti „materia“ istorică, problemele și conflictele epocii, în adevăruri cu putere de universalitate, ridicîndu-se la acea treaptă a *sentimentului asupra lumii* (printr-un complicat proces de interiorizare și obiectivare a „materiei“) în care este atinsă „conștiința de sine a omului ca specie“ : dacă din mulțimea pieselor scrise în epoca elisabetană numai opera lui Shakespeare, iar din bogata producție a dramei burgheze din secolul al XVIII-lea doar opere ca „Emilia Galotti“ de Lessing, „Intrigă și iubire“ de Schiller sau „Nunta lui Figaro“ de Beaumarchais, au înfruntat timpul, aceasta se explică prin faptul că nu numai în asemenea opere răsfrîngerea problemelor social-istorice ale timpului lor s-a făcut din perspectiva înaltă a aspirațiilor speței umane în integralitatea ei, a acelor afecte fundamentale care se înscriu în perimetrul „conștiinței de sine a omului ca specie“. Noțiunile de

[1] Benedetto Croce *Poezia*, ed. cit., p. 285.

„genericitate umană" (Gattungsmässigkeit) și de „conștiință de sine a genului uman" (Selbstbewusstsein der Menscheitsgattung) sînt desigur printre cele mai importante și mai dificile ale „Esteticii" și „Ontologiei" lui Lukács. O analiză mai atentă a conținutului lor reclamă o discuție separată. Să reținem doar aci că „genericul uman" nu este conceput ca o substanță imobilă, ci ca o tezaurizare progresivă a unor însușiri, strîns condiționată așadar de evoluția social-istorică: „Conținutul generalizării estetice constă tocmai în a concepe individualitatea, existența întocmai-astfel a obiectelor de configurat, în așa fel încît acestea — păstrîndu-și, ba chiar potențîndu-și modalitățile de manifestare ca individualități — să prezinte o conexiune nemijlocită și evocatoare cu acele momente ale genericului uman, care sînt determinate ca momente durabile de către stadiul respectiv al evoluției social-istorice și al tendințelor ei de înaintare în viitor" [1].

Gîndirea marxistă în estetică oferă desigur o varietate de orientări și poziții, generate în bună măsură de condițiile social-istorice diferite în care s-au format diferiții gînditori. Reprezentanții „școlii de la Frankfurt", de pildă, plecînd de la cîteva adevăruri fundamentale ale marxismului, în spațiul cărora se înscrie și gîndirea lui Lukács, și în primul rînd de la teza istoricității consubstanțiale artei, ca și de la cea a funcției *critice* a artei adevărate („defetișizante" va spune Lukács), ajung însă la concluzii profund deosebite cu privire la natura și destinul artei moderne. Sub raport metodologic, ni se pare că Theodor W. Adorno a adus o contribuție dintre cele mai importante, în primul rînd prin remarcabilele sale studii de sociologie a muzicii [2].

Muzica este un teren privilegiat de experimentare a metodei sociologice de interpretare a artei, tocmai datorită dificultăților pe care le ridică natura ei „non-obiectuală" (*ungegenständliche*, cum spune Adorno), cu alte cuvinte distanța ei de empirie, oricărei corelații nemijlocite între ea și

---

[1] Georg Lukács *Estetica*, volumul II, ed. cit., p. 493.

[2] Theodor W. Adorno *Musakalische Schriften I Klangfiguren* și *Musikalische Schriften II Quasi una fantasia*, *„Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen"*, *„Moments musicaux"*, toate apărute în editura *Suhrkamp*; *„Dissonanzen"*, volum apărut la editura Vandenhoeck & Ruprecht din Göttingen. V. și p. 129 în cartea de față textul „Contribuții contemporane la o sociologie a muzicii".

Scanned with OKEN Scanner

societate. Contribuţia decisivă a lui Adorno stă în accentul apăsat pus asupra conceptului de *mediaţiune* (Vermittlung): *migraţia* conflictelor şi problemelor sociale în *interioritatea* operelor este urmărită în complexitatea ei, evitîndu-se cu multă grijă orice juxtapunere automată şi „coordonare" simplistă. Metoda a fost formulată de Adorno încă din tinereţe, cum se poate vedea clar din recent publicatul schimb de scrisori cu prietenul său, cunoscutul compozitor Ernest Krenek [1]. Faţă de metodele curente de investigare sociologică a muzicii (Alphons Silbermann şi alţii), cea a lui Adorno se distinge prin caracterul ei *calitativ*: pe primul plan se află nu o sociologie a producţiei şi consumului muzical, efectuată cu mijloacele anchetei cantitative şi ale statisticei, ci analiza *configuraţiei interne* a operelor muzicale, şi descifrarea *ex post facto* a implicaţiilor lor sociale. Categoriile sociale sînt urmărite în sedimentarea lor specific muzicală, în structura autonomă şi în legile interne ale operelor. Programul metodologic al lui Adorno şi-a găsit o limpede formulare polemică în prefaţa la cele douăsprezece prelegeri de sociologie a muzicii (iulie 1962): „O sociologie a muzicii, în care muzica înseamnă mai mult decît ţigaretele sau săpunurile în cercetările pieţei, nu reclamă doar conştiinţa societăţii şi a structurii ei, nici cunoaşterea informativă a fenomenelor muzicale, ci deplina înţelegere a muzicii înseşi în toate implicaţiile. Metodologia, care deprecia, deoarece era lipsită de ea, o asemenea înţelegere, ca mult prea subiectivistă, cădea ea însăşi în subiectivism, în valoarea medie a opiniilor gata formate" [2].

O veritabilă sociologie a artei implică aşadar existenţa unei însuşiri pe care muzicologul din „şcoala de la Frankfurt" o numeşte „tactul fizionomic". O explicaţie sociologică, care nu atinge alcătuirea intimă a operei, conformaţia ei specifică, ramificîndu-se pînă la celulele ei cele mai fine, se anulează pe sine însăşi. „Constituentele formale ale muzicii, în cele din urmă logica lor, trebuie făcute să vorbească social... Viitorul sociologiei muzicii va depinde în mod esenţial

---

[1] Theodor W. Adorno und Ernest Krenek *Briefwechsel*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1974.

[2] Theodor W. Adorno: *„Einleitung in die Musiksoziologie"*, ed. cit., p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

de elaborarea și rafinarea metodelor analitic-muzicale înseși și a raportului lor cu conținutul spiritual, care se realizează în artă numai prin intermediul categoriilor tehnice“ [1].

Străduința perpetuă de a descoperi în țesătura discursului muzical reflexul tensiunilor din viața socială este tipică pentru Adorno. Travaliul motivic-tematic al compozitorilor din perioada clasicismului vienez se desfășoară într-un „spațiu muzical“ bine definit ; temele și dezvoltarea lor se raportează la un asemenea spațiu ca la un sistem de coordonate, care asigură o unitate și o coherență neîntrerupte desfășurării muzicale. Adorno vede în supremația armoniei și a homofoniei asupra polifoniei și contrapunctului, din muzica epocii clasice, reflexul unei situații istorice particulare : periplul și avatarurile subiectivității individuale, exprimate în travaliul motivic-tematic, se află într-un raport tendențial de convergență cu *totalitatea* ; particularul și generalul, cu toate tensiunile existente (și pe care mai ales Beethoven le-a exprimat în mod superlativ la capătul perioadei clasice), tind încă spre o fuziune armonioasă. Fisurile progresive, culminînd cu dislocarea, produse în sistemul tonal clasic sînt privite ca reflexul divorțului între pasiunile și aspirațiile indivizilor și caracterul tot mai represiv al totalității sociale (al „generalului“) în societatea burgheză modernă. Rangul unei compoziții este decis de puterea cu care exprimă în tensiunile ei intramuzicale neîmpăcarea antagonismelor din viața socială. S-ar putea spune chiar, fără a greși, că Adorno nu acordă prea mult credit nici caracterului „armonios“ al marei muzici clasice ; promisiunile revoluțiilor burgheze de a înfăptui convergența între interesele individuale și cele generale s-au dovedit iluzorii, antagonismele sociale au fost perpetuate, ceea ce nu ar putea să nu se răsfrîngă în intimitatea discursului muzical.

---

[1] Theodor W. Adorno : *Ideen zur Musiksoziologie* în volumul *Klangfiguren*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1959, p. 14. Considerațiile cu privire la sociologia muzicii, cuprinse în paginile următoare, au fost formulate de noi în studiul *Theordor W. Adorno, estetician și sociolog al artei* din volumul *Experiență, artă, gîndire* (Cartea Românească, 1977). Ele sînt reluate aci, în alt context, deoarece ilustrează o direcție importantă în cercetările estetice contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

Să urmărim mai îndeaproape raţionamentele lui Adorno, spre a putea concretiza direcţia gîndirii sale. Preeminenţa totalităţii ca principiu în muzica beethoveniană este pusă, de pildă, în strînsă legătură cu încrederea plină de fervoare a compozitorului, impregnat de atmosfera efervescentului deceniu 1790—1800, în triumful umanităţii ca întreg. Adorno scria astfel în „Introducere în sociologia muzicii" (ciclu de douăsprezece prelegeri rostite la Universitatea din Frankfurt în 1961—1962) cu privire la inscripţia sensului social în înseşi factura intimă a discursului muzical beethovenian: „Cine ascultă Beethoven şi nu percepe nimic din burghezia revoluţionară, nici ecoul parolelor ei, dificultatea realizării lor, aspiraţia către acea totalitate în care raţiunea şi libertatea trebuie să fie garantate, îl înţelege tot atît de puţin ca şi cel care nu este în stare să urmărească purul conţinut muzical al bucăţilor sale, istoria internă a temelor care se desfăşoară înăuntrul lor" [1]. Studiul „Kriterien der Neuen Musik", reprodus în primul volum al „Scrierilor muzicale": „Klangfiguren", vorbind despre conceptul de „sens" în muzică, formulează ideea de mai sus într-un spirit asemănător: „La Beethoven el se lasă astăzi gîndit sub ideea de umanitate, astfel că întregul îşi afirmă întîietatea asupra momentelor singulare, din impulsul cărora el se constituie cu un soi de viclenie a raţiunii, la fel cum umanitatea are întîietatea asupra individualităţilor existente doar pentru sine, în care ea în acelaşi timp dăinuie" [2]. Muzicologul nu şovăie însă să descopere chiar la Beethoven, acolo unde preeminenţa întregului părea să aibă prin definiţie o funcţie exaltantă şi eminamente pozitivă, un caracter *represiv* al totalităţii, reflex al caracterului societăţii burgheze înseşi: el consideră că problema *calităţii* lui Beethoven nu este „pur şi simplu independentă" de un asemenea caracter şi indică în loviturile de timpan (die Paukenschläge), prezente de prisos în cîteva din uverturile sale, cînd le asculţi din afară, prezenţa lui indistinctă [3]; după cum este gata să descopere în caracterul

---

[1] Theodor W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962, p. 72.

[2] Theodor W. Adorno: *Klangfiguren, Musikalische Schriften I*, Suhrkamps Verlag, Berlin und Frankfurt am Main, 1959, p. 279.

[3] *Ibid.*, p. 280.

Scanned with OKEN Scanner

afirmativ al *reprizei* din cîteva mari opere simfonice beethoveniene un aspect decorativ, exterior desfăşurării muzicale propriu-zis, tonul autoritar al unui „So ist es" („aşa este"), care ar forma „tributul silit" plătit chiar de Beethoven ideologiei libertare într-o societate clădită de fapt pe perpetuarea non-libertăţii [1]. Odată cu accentuarea contradicţiei între „dreptul divin" al omului ca individ suveran şi eteronomia la care îl condamnă o societate construită pe principiul concurenţei şi al profitului, totalitatea îşi va pierde şi în muzică spontaneitatea armonioasă din epoca marelui clasicism. Adorno se va opri frecvent asupra lui Brahms, ca un moment semnificativ în procesul de criză al formelor muzicale, glorios instituite în epoca de aur a clasicismului. Fibra adevărată a muzicii lui Brahms o constituie starea de spirit a individului condamnat tot mai mult la izolare şi dureroasă însingurare ; dialecticianul Adorno observă însă cu subtilitate că întrucît „privatizarea" individului este înconjurată în muzica lui Brahms de aura melancoliei şi îngrijorării, fiind deci resimţită ca o stare negativă (ceea ce implică, în reversul ei, nostalgia către starea armonioasă a totalităţii pierdute), negaţia este negată. La Brahms principiul totalităţii nu mai are spontaneitatea triumfătoare din muzica beethoveniană (reflex, acolo, al încrederii nealterate într-o societate justă) ; pierzîndu-şi evidenţa, el trebuie recucerit printr-un travaliu dificultuos : Adorno nu ezită nici de astă dată să vadă în năzuinţa lui Brahms de a rămîne fidel marilor forme clasice aspectul „academic" al muzicii sale, deci un reflex „ideologic" (în sensul negativ al cuvîntului). Fibra autentică a muzicii lui Brahms : însingurarea subiectului liric, nu se acordă decît graţie unui compromis cu limbajul colectiv al formei muzicale tradiţionale ; „fibra şi forma" încep de fapt să se separe la Brahms.

Cercetările de sociologie a artei şi a literaturii au cunoscut în ultimele decenii o reală expansiune. Arnold Hauser, Pierre Francastel şi o cercetătoare americană, mai puţin cunoscută, dar nu mai puţin remarcabilă, Hanna Deinhard, mergînd pe drumul deschis de un gînditor marxist recent re-

[1] Theodor W. Adorno *Einleitung in die Musiksoziologie, p. 217.*

Scanned with OKEN Scanner

actualizat, Max Raphaël, în cîmpul artelor plastice [1], Lucien Goldmann și cercetătorii mai tineri formați pe lîngă grupul de cercetare de la Ecole Pratique des Hautes Etudes din Paris (Jacques Leenhardt, Pierre Zima etc.), în domeniul sociologiei literaturii, au făcut să avanseze cu pași importanți studiile în acest domeniu.

Lucien Goldmann a desfășurat multă energie și eforturi repetate de a formula în termeni cît mai riguroși o metodă științifică de interpretare și explicare sociologică a scrierilor literare. Opera sa cu adevărat interesantă rămîne însă, după părerea noastră, nu atît cea teoretică, dedicată „chestiunilor de metodă" în domeniul sociologiei literaturii, cît masiva sa încercare de explicare sociologică a „viziunii tragice asupra lumii" în *Les Pensées* ale lui Pascal și în cîteva din marile tragedii ale lui Racine : „Le Dieu Caché" (1959). Sub raport metodologic, Goldmann considera că inițiativa sa cea mai importantă a fost deplasarea centrului de greutate în interpretarea sociologică a faptului literar de la studiul „conținutului" operelor, în accepția banală și vulgară de „materie" a lor („reproducere a realității empirice și a vieții cotidiene") la operă ca o „structură semnificativă", înzestrată cu puterea de a institui un univers coherent. El afirma că astfel ar fi neutralizat definitiv obiecția centrală adusă de numeroși partizani ai „autonomiei esteticului" metodei sociologice de interpretare a artei, și anume că adeseori operele mediocre sînt mai reprezentative sub raport sociologic decît cele cu adevărat remarcabile. Situînd nivelul analizei sale la cel al *coerenței fantastice* a operelor (ca să folosim o expresie a lui Benedetto Croce), la nivelul *universului imaginar*, Lucien Goldmann considera că metoda sa dă pe deplin socoteală de specificitatea estetică a literaturii, și nu o ignorează, cum făcuse în trecut conținutismul vulgar.

---

[1] Arnold Hauser : „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur" (elaborată între anii 1940 și 1950), „Methoden moderner Kunstbetrachtung" (1970) și mai ales ultima sa lucrare impunătoare „Soziologie der Kunst" (C. H. Beck München 1974). Pierre Francastel : „La Figure et le lieu" (Gallimard) și „Pictură și societate (trad. rom. edit. Meridiane). Max Raphaël „The Demands of Art" (Princeton, University Press, 1968). Hanna Deinhard „Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei" (Luchterhand Verlag, 1967).

Scanned with OKEN Scanner

Autorul tezei de doctorat despre Pascal și Racine se afirma mereu drept un discipol al lui Georg Lukács și își integra propriile scrieri în cadrul „școlii lukácsiene" de explicare sociologică a literaturii [1]. Este adevărat însă că Goldmann era un admirator al *tînărului Lukács*, opera de maturitate a gînditorului pe care și-l alesese drept maestru inspirîndu-i diverse rezerve de ordin principial (asupra cărora nu s-a explicat niciodată în mod mai amănunțit) ; faptul apare paradoxal, dacă ne gîndim că tocmai scrierile premarxiste ale lui Lukács erau cele pe care sociologul francez al literaturii le folosea intens drept fundament al structuralismului său genetic de orientare programatic marxistă.

Fără îndoială, recomandarea metodologică primordială a lui Goldmann de a situa în centrul atenției nu intențiile conștiente ale artistului, ci configurația lăuntrică a operei sale, văzută ca o *lume*, care în coherența ei imaginară transcende orice activitate deliberativă și orice intenții discursive, poate fi considerată de inspirație lukácsiană. „Sie wissen es nicht, aber sie tun es" (Ei n-o știu, dar o fac) — cuvintele lui Marx alese de Georg Lukács drept motto al *Esteticii* sale au tocmai o asemenea semnificație. Postulatul central al metodei lui Goldmann este că între structurile categoriale ale universului imaginar instituit de fiecare operă importantă și structurile categoriale ale mentalității unui grup social determinat există un raport de *omologie* sau adeseori de *simplă relație funcțională*. Structurile mentale care organizează conștiința empirică a unui anumit grup social și cele care articulează universul imaginar creat de scriitor ar fi identice. Individul creator capătă în asemenea împrejurări o funcție primordial *exponențială*, de reprezentant al „mentalității colective" : argumentul lui Goldmann este că experiența unui singur individ ar fi prin definiție prea restrînsă, pentru ca el să poată făuri singur acel ansamblu de „reprezentări colective" (folosim aci intenționat acest termen durkheimist, deși Goldmann nu face nici o referință la numele sociologului francez) care articulează și omogenizează mentalitatea unui întreg grup social. Vocația scriitorului cu adevărat re-

[1] Lucien Goldmann : „La sociologie de la littérature : statut et problèmes de méthode" în volumul *„Marxisme et sciences humaines"* (Gallimard, *Idées*, 1970, Paris, p. 79).

Scanned with OKEN Scanner

marcabil este să transpună pe planul imaginației o asemenea *viziune despre lume*, generată de experiența istorică a întregului grup social.

Este însă izbitor faptul că atunci cînd este vorba să pătrundă în intimitatea procesului de creație artistică și să ne dezvăluie articulațiile lăuntrice și categoriile specifice ale acelui univers imaginar, care formează structura autonomă a operei literare, Lucien Goldmann ne lasă *sur notre faim*. El se mulțumește să ne spună că în această direcție trebuie să rămînem fideli esteticii kantiene și să avem în vedere cei doi poli ai operei de artă : cel al unității și coherenței semnificative și cel al multiplicității și bogăției sensibile. Nicăieri nu am întîlnit dealtfel la Goldmann semnul vreunui interes pentru opera de *estetician sistematic* a gînditorului din care își făcuse adevăratul său patron spiritual : Georg Lukács (cu prilejul unei convorbiri, la Paris, el ne spunea că a abandonat repede lectura *Esteticii* lui Lukács, deoarece nu i se părea a găsi în ea ceva care să răspundă preocupărilor sale, ceea ce ni se pare extrem de simpomatic). Și-a pus oare vreodată cu adevărat Lucien Goldmann problema *conținutului specific* al activității estetice în sistemul activităților spirituale, a funcției ei particulare în constelația vieții sociale ? Distincția fundamentală operată de Lukács între artă și știință, între „Selbstbewusstsein-von... și „Bewusstsein-über...", între „conștiința-de-sine a..." și „conștiința-despre..." i-a rămas, de pildă, cu totul străină.

Năzuința structuralismului genetic de a unifica într-un circuit armonios interpretarea imanentă a operei literare și explicarea ei genetică, social-istorică, pulverizînd vechiul dualism antinomic : interpretare-explicație („Verstehen" și „Erklären" în terminologia *geisteswissenschaftlich* a lui Dilthey) ni se pare desigur cu totul legitimă. Lucien Goldmann a elaborat un *model* plauzibil de unificare a *viziunii despre lume*, incorporată în structura unei opere literare, cu baza ei social-istorică, fixînd verigile principale ale lanțului care unește cele două planuri. Mai ales cînd pune în valoare exemplul său favorit, cel care a format obiectul studiului său cel mai izbutit : originile social-istorice ale viziunii tragice la Racine și Pascal, demonstrația sa este convingătoare. Iată un exemplu de articulare progresiv-regresivă a comprehensiunii

Scanned with OKEN Scanner

și explicației în relația operă-societate : „...a înțelege *les Pensées* sau tragediile lui Racine, înseamnă a pune în lumină viziunea tragică, care constituie structura semnificativă ce ordonează ansamblul fiecăreia dintre aceste opere ; dar a *înțelege* structura jansenismului extremist înseamnă a *explica* geneza operei *Les Pensées* și a tragediilor raciniene. De asemenea, *a înțelege* jansenismul înseamnă *a explica* geneza jansenismului extremist ; *a înțelege* istoria nobleței de robă a secolului al XVII-lea, este *a explica* geneza jansenismului ; *a înțelege* relațiile de clasă în societatea franceză a secolului XVII, înseamnă *a explica* evoluția nobleței de robă etc." [1]

Ceea ce lipsește, după opinia noastră, structuralismului genetic al lui Lucien Goldmann este o veritabilă analiză a proceselor complicate prin care o situație social-istorică determinată este interiorizată și obiectivată într-o operă literară. Conceptul său central : *viziunea despre lume* ni se pare supus unui soi de „reificare" (de „entificare" ar fi spus Croce), în măsura în care sociologul francez consideră *identică* viziunea despre lume exprimată într-o operă filozofică și în una literară, deosebirea constînd doar în faptul că cea dintîi o incorporează în concepte generale iar cea de a doua în situații particulare, prin intermediul unei multiplicități de ființe individuale [2]. Este oare suficient să spunem că o viziune despre lume identică se exprimă în scrierile filozofice ale lui Pascal și în tragediile lui Racine, în *Fenomenologia Spiritului* a lui Hegel și în *Faust*-ul lui Goethe ? Opera literară nu este o simplă transpoziție în imagini a unei viziuni asupra lumii, pe care o regăsim identică și într-o operă filozofică (ceea ce nu vrea să spună că între cele două planuri nu există o reală comunicare, generată de o experiență istorică determinată, care în linii foarte generale poate fi comună), ci este expresia unui determinat sentiment asupra lumii (Weltgefühl), care imprimă un *accent de neconfundat* fiecăreia din articulațiile ei. Există așadar o *specificitate* a viziunii despre lume exprimată într-o operă literară, vizibilă în categoriile ei estetice proprii. Lucien Goldmann ne-a oferit dealtfel el însuși o mărturie elocventă asupra limitelor cîmpului său de investi-

[1] Lucien Goldmann, op. cit., p. 66.
[2] *Ibid.*, p. 89—90.

gație, arătînd că se oprea tocmai în pragul problemelor specific estetice ale operelor (care ar fi trebuit să devină obiectul unui alt stadiu, mai avansat, al cercetării) : „Continuînd cercetările noastre de sociologie a literaturii, am procedat totdeauna ca și cum existența Fedrei sau a lui Mefisto era un dat asupra căruia această știință nu avea priză, ca și cum caracterul mai mult sau mai puțin viu, concret și bogat al acestor personaje era un aspect pur individual al creației legat în primul rînd de talentul și psihologia scriitorului" [1].

În sociologia artelor plastice, un studiu remarcabil cum este cel intitulat „Bedeutung und Ausdruck" (Semnificație și expresie) de Hanna Deinhard se distinge tocmai prin aptitudinea de a descifra implicațiile social-istorice ale unor opere picturale sau sculpturale la nivelul *expresiei*, al *vizualității*, și nu la cel al semnificației literare, mitologice, religioase, conceptionale etc. a temei tratate. Analiza imanentă a configurației stilistice radical deosebite în trei tablouri cu o temă identică : „Uciderea pruncilor" văzută de Giotto, Breughel și Rubens, îi îngăduie autoarei să descifreze „secretul" deosebirii lor în condiționarea lor temporală și să conjuge armonios analiza estetică și interpretarea sociologică. Sedimentarea unei experiențe istorice particulare într-o specifică organizare plastică a tabloului (excelent ilustrată mai ales în analiza pînzei lui Brueghel unde compoziția este interpretată prin prisma recei acțiuni represive a multiplelor forțe oprimante din societatea timpului) apare astfel ilustrată în chip foarte convingător [2].

Metoda fenomenologică în estetică se situează la polul exact opus celei sociologice. Opera de artă este privită în pura ei imanență, ca o plăsmuire autarhică, ierarhic constituită dintr-o suită de straturi și de calități estetic relevante. Geneza și funcțiunea ei în sistemul activităților sociale ies din raza de privire a esteticianului fenomenolog. Preocuparea lui e fundamental *descriptivă*, în tiparele fixate de analiza conștiinței, așa cum este ea efectuată în fenomenologia transcendentală a lui Edmund Husserl. Expulzarea programatică a punctului de vedere genetic și funcțional (în

[1] *Ibid.*, p. 90.

[2] Hanna Deinhard *„Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie den Malerei"*, ed. cit., p. 55—57 în special.

Scanned with OKEN Scanner

accepţia hegeliană şi marxistă a termenilor), face ca tabloul legăturilor bogate între subiectivitate şi obiectivitate, includzînd diferenţierea progresivă a variatelor activităţi spirituale în contextul complexităţii creşcînde a vieţii sociale, să fie absent din raţionamentele esteticii fenomenologice.

Rezultatele obţinute în analiza strict imanentă a operei de artă, pe calea metodei „eidetice“ [1], vizînd o anatomie şi o fiziologie a ţesuturilor ei constitutive, nu sînt mai puţin demne de o atentă consideraţie. Ingarden formulează o distincţie esenţială pentru concepţia sa: cea între operă ca „plăsmuire schematică“ şi concretizarea ei estetică, dobîndită exclusiv prin intervenţia unei conştiinţe receptoare active. Schematismul operei de artă se defineşte prin existenţa necesară a unor „zone de nedeterminare“ (Unbestimmtheitstellen) în imanenţa ei: funcţia conştiinţei estetice receptoare este tocmai să transforme asemenea „potenţialităţi“ în „actualităţi“, înlăturînd nedeterminările, prin „acoperirea“ lor cu propriile ei reprezentări. *Opera de artă* se transformă atunci — şi numai atunci! — într-un *obiect estetic* [2].

Distincţia între calităţile *artistice* ale operei şi calităţile *estetice*, cele dintîi fiind încorporate în *structura obiectivă* a operei ca plăsmuire schematică, în timp ce cele din urmă sînt rezultatul reacţiilor emoţionale specifice (stimmungsmässig) ale conştiinţei în contact cu însuşirile obiective ale operei, a fost formulată răspicat de Ingarden în studiul său „Künstlerische und ästhetische Werte“, tipărit pentru prima oară în limba engleză în 1964 [3]. Moliciunea suprafeţelor în tratarea marmorei de către Rodin ar fi o calitate *artistică* a operelor sculptorului, în timp ce reprezentările şi reverberaţiile afective trezite în conştiinţa contemplatorului ar activa calităţile lor *estetic* valente. Tipică pentru subtilitatea discriminărilor operate de estetica fenomenologică este deopotrivă distincţia între „scheletul axiologic neutral“ al

---

[1] Roman Ingarden „Phenomenological Aesthetics: An Attempt in Defining its Range“ în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring, 1975, p. 259.

[2] O expunere mai cuprinzătoare a tezelor lui Ingarden se află în textul *Estetica fenomenologică* (p. 20—27) şi în prima parte a studiului de faţă.

[3] Roman Ingarden *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, ed. cit., p. 153—180.

Scanned with OKEN Scanner

operei şi calităţile ei artistic sau estetic valente. Structura „paratactică" sau „hypotactică" a frazelor unui prozator este în sine o însuşire *neutrală* sub raport axiologic ; cînd ea generează o *impresie* determinată de „complicaţie", „claritate" sau „confuzie" devine o însuşire *artistic* valentă, iar cînd se precizează funcţia ei de suport al unei anumite tonalităţi afective, ni se dezvăluie calităţile *estetic* relevante din imanenţa operei.

În problema autonomiei şi eteronomiei artei, estetica fenomenologică apără cu intransigenţă punctul de vedere al autonomiei valorii estetice. Roman Ingarden a subliniat în repetate rînduri în scrierile sale că opera literară poate incorpora, în anumite cazuri, şi alte valori (morale, politice etc.) decît cele strict estetice şi poate îndeplini şi alte funcţiuni (sociale, pedagogice etc.) decît cea estetică [1], dar accentul decisiv cade pe ideea totalei *lipse de incidenţă* a valorilor extra-estetice asupra celei estetice. Posibilitatea conjuncţiunii valorilor nu ar înlătura eterogenitatea lor principală. Opera de artă este radiografiată în pura ei autonomie, excluzîndu-se în mod principial raportarea la psihologia artistului (anti-psihologismul programatic al metodei fenomenologice) sau la ambianţa social-istorică a epocii în care a apărut (anti-istorismul programatic sau implicit al fenomenologiilor de strictă observanţă). Ea este privită în pura ei fenomenalitate ca un *dat*, ierarhic structurat în scheletul axiologic neutral al straturilor ei componente (în cazul operei literare) şi calităţilor ei artistice şi estetic valente, activate în procesul concretizării estetice. Fără îndoială, Ingarden se va distanţa şi de punctul de vedere al „formalismului extrem", subliniind că opera literară nu *există* pur şi simplu, dar are în mod *necesar* un „*sens*" o *ratio* a existenţei ei, o „determinare" [2]. El va respinge acuzaţia de „estetism lipsit de idei" [3], profitînd însă de ocazie spre a arăta că „ideea" operei literare nu trebuie interpretată în conceptualista accepţie hegeliană, ci ca organizare a calităţilor estetic valente ale operei în jurul unui nucleu sau centru de cristalizare, care poate fi totalitatea cali-

---

[1] Roman Ingarden *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen, 1968, Max Niemeyer Verlag, p. 85, 152, 305 etc.
[2] R. Ingarden, *op. cit.*, p. 78.
[3] *Ibid.*, p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

tăţilor ei emoţionale, articulate adeseori într-o „calitate metafizică". Tragicul, sublimul, demoniacul, sacrul, grotescul, indescriptibila luminozitate a fericirii etc. sînt enumerate printre „calităţile metafizice", susceptibile de a fi revelate prin contactul cu opera de artă.

Esteticienii fenomenologi au propus importante şi ingenioase clasificări ale calităţilor estetic relevante prezente în imanenţa operelor de artă : Mikel Dufrenne în partea finală a „*Fenomenologiei experienţei estetice*" (reluînd un tablou sinoptic alcătuit de Etienne Souriau) şi Roman Ingarden în studiul său „*Das System der ästhetisch valenten Qualitäten*" au oferit liste concludente ale categoriilor specific estetice. Preocupări similare pot fi întîlnite în estetica anglo-saxonă, în studiile de estetică ale lui Monroe Beardsley sau în voluminoasele lucrări ale lui Karl Aschenbrenner, ca şi în mult controversatele studii ale lui Frank Sibley. Analiza fenomenologică a *a priori*-ului *afectiv*, formulată de Mikel Dufrenne, cea a categoriei *tragicului* schiţată de Moritz Geiger în „Zugänge der Ästhetik" sau clasificarea propusă de Ingarden în studiul său din volumul „Erlebnis, Kunstwerk und Wert" (el distinge acolo : I Momente materiale, II Momente formale, III Metamorfoze ale calităţii (înalte sau joase), IV Moduri ale apariţiei calităţilor, V Metamorfoze ale noutăţii, VI Flexiuni ale „naturaleţei", VII Flexiuni ale „verosimilităţii", VIII Moduri ale „realităţii", IX Modalităţi ale „efectului" asupra contemplatorului) privesc însă în mod programatic diferitele categorii estetice ca pure prezenţe în imanenţa conştiinţei fenomenologice, fără nici o considerare a lor în perspectivă *genetică* şi *istorică*. Reîntîlnim aci limita primordială a metodei fenomenologice, care îşi pune sigiliul pe oricare aspect al activităţii estetice ar aborda.

Spre a oferi cîteva indicaţii definitorii asupra unei alte metode de investigare a fenomenului estetic, cea semiotică, metodă care cunoaşte în ultimul timp o audienţă crescîndă, este nimerit să pornim de la o definiţie generală a semioticii, extrasă din unul din studiile lui Charles W. Morris, considerat drept pionier al aplicării ei în domeniul esteticii : „Semiotica năzuieşte să fie o teorie generală a semnelor în toate formele şi expresiile lor, fie că apar la oameni sau animale, fie că sînt normale sau patologice, lingvistice sau nonlingvistice, personale sau sociale. Semiotica este prin urmare

Scanned with OKEN Scanner

o întreprindere interdisciplinară". Semnele și procesele de semnalizare, pe treptele lor mai evoluate de dezvoltare, capătă astfel o importanță considerabilă pentru înțelegerea omului și a operelor sale. Definiția omului propusă de Ernst Cassirer : *animal symbolicum*, menită să o înlocuiască pe cea aristotelică : *animal rationale*, ar justifica din plin alegerea teoriei semnelor ca o cale privilegiată de studiu a plăsmuirilor umane, inclusiv a artei [1].

Studiul din 1939 al lui Charles Morris *Estetics and the Theory of Signs* apăra două teze pe care însuși autorul lor avea să le caracterizeze mai tîrziu drept „extreme" : opera de artă este un semn și în consecință estetica este o parte a semioticii ; în al doilea rînd este posibil să distingem semnul estetic de alte categorii de semne prin aplicarea comună a unor concepte semiotice și axiologice.

Se cuvine să precizăm că aplicarea punctului de vedere semiotic la studiul artei a întîmpinat din capul locului și, ulterior, de-a lungul timpului, diferite tipuri de rezistență. Un text tipărit de Charles W. Morris în colaborare cu D. J. Hamilton în 1964 : *Aestetics, Signs and Icons*, apărut în revista „Philosophy and Phenomenological Research" și reprodus în citata antologie germană, enumeră în succesiunea lor diferitele tipuri de obiecții aduse tezelor lui Morris și încearcă să le ofere răspunsuri. Concepția operei de artă ca „semn" sau ca „simbol" i se părea de pildă lui Richard Rudner inacceptabilă, deoarece într-o asemenea ipostază opera este privită ca „designînd" altceva decît ea însăși ; funcția operei de artă nu este de a „mijloci" accesul la o altă realitate (într-un asemenea caz teoria operei de artă ca „semn" face imposibilă o distincție veritabilă între artă și studiul științific), ci de a se oferi *nemijlocit* pe sine însăși ; teoria operei de artă ca „semn", implicînd ideea unei „funcții tranzitive a operei ar veni în contradicție cu caracterul *nemijlocit* al percepției estetice. Obiecția nu este neglijabilă, dacă ne gîndim că și un estetician ca Benedetto Croce a respins concepția artei ca „simbol" (și nu numai ca „alegorie"), folosind, *mutatis mutandis*, argumente asemănătoare. O altă cate-

[1] Charles W. Morris, *Bezeichnung und Bedeutung. Eine Untersuchung der Relationen von Zeichen und Werten* (Semnificant și semnificație. O cercetare a raporturilor între semne și valori) 1964, în volumul *Zeichen Wert Ästhetik*, Suhrkamp Verlag, Theorie, Frankfurt/Main, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

gorie de obiecţii vizează restrîngerea cîmpului de aplicare a semioticii în estetică la sfera artelor *reprezentative* (cele la care s-ar putea stabili un *caracter referenţial*) : pentru Charles Stevenson, de pildă, ca şi pentru Abraham Kaplan, artele non-reprezentative (muzica, arhitectura) nu s-ar putea preta la tratarea lor ca arte „simbolice" şi ar exclude deci *ab initio* aplicarea punctului de vedere semiotic la studiul lor.

Morris şi-a apărat punctul de vedere afirmînd că noţiunea de „semn" nu implică în mod necesar cea de *denotare*, cu alte cuvinte trimiterea la o realitate autonomă, cu o existenţă independentă, ci doar cea de „semnificare" : desenul unui centaur „semnifică" fiinţa centaurului, fără a implica *eo ipso* existenţa reală a centaurului [1].

Contribuţia cea mai importantă a lui Charles Morris în aplicarea metodei semiotice la studiul operei de artă este definirea semnului estetic drept un „semn iconic". Semnul iconic se defineşte prin indicarea unui obiect cu o serie de însuşiri pe care le posedă semnul însuşi (v. exemplul de mai sus al „centaurului"). Teoria semnelor propusă de Morris implică în mod necesar, în lanţul celor cinci elemente componente ale procesului de semnificare, existenţa „interpretantului", cu alte cuvinte a celui capabil să identifice funcţia de semnalizare a purtătorului de semn. Deoarece semiotica include ca subdiviziuni semantica, sintactica şi pragmatica, ar trebui să distingem o *semantică estetică*, cea care ar studia relaţia semnului estetic cu cea ce este desemnat sau denotat, o *pragmatică estetică*, cea care ar studia relaţia semnului estetic cu interpretul şi o *sintactică estetică*, cea care ar studia relaţia semnului estetic cu alte semne estetice. Opera de artă este văzută de asemenea ca purtătoarea unor *valori* : Morris distinge valorile obiectului, valori de reprezentare şi valori operative, indicînd co-prezenţa lor în imanenţa operei de artă şi efectele lor specifice asupra conştiinţei receptoare. Opera de artă este definită în sfîrşit ca un „semnificant apreciativ" („appraisive Bezeichnung" în traducere germană), de natură a trezi un şir întreg de reacţii preferenţiale ; o poezie a lui Walt Whitmann în care este celebrată moartea, va favoriza în mod necesar o dispoziţie similară a cititorului, cel puţin

[1] *Ibid.*, p. 285—286.

Scanned with OKEN Scanner

în timpul lecturii, dacă poezia urmează să fie cu adevărat înţeleasă [1].

Un exemplu elocvent de utilizare fecundă a metodei semiotice în studiul textului literar îl oferă cercetările întreprinse de şcoala sovietică de semioticieni de la Tartu, şi în primul rînd studiile foarte bogate în rezultate interesante ale lui Juri Lotman. „Arta este un grandios generator de limbi de un tip special, care fac umanităţii un serviciu de neînlocuit, întrucît ele folosesc o extrem de complexă, şi în mecanismul ei încă nu pe deplin clarificată, sferă a conştiinţei umane" [2]. Lotman utilizează pe larg un concept favorit al semioticii : *informaţia*, spre a ajunge la concluzia că masa informaţională a operei de artă este cu adevărat „imensă". El indică amploarea informaţiei cuprinsă într-un mic text literar, comparînd spre exemplificare o mică schiţă de Cehov cu un amplu tratat de psihologie. Opera de artă literară este privită ca o ierarhie complexă de limbi, din polifonia cărora rezultă efectele specifice ale textului literar. Polemica semioticianului sovietic se îndreaptă deopotrivă împotriva interpretărilor „ideologiste" simpliste ale operei literare, cele care ignoră faptul că „ideea" operei nu există în afara modelării specifice a conţinutului prin structura complex organizată a textului literar, cît şi împotriva celor care folosesc cu uşurinţă epitetul de „formalist" la adresa cercetărilor semiotice, ignorînd faptul că tocmai studiul complex articulat al textului ca o realitate sui generis deschide calea interpretării adecuate a funcţiei social-istorice. Comparată cu alte sisteme de semne : limbile naturale, limbile artificiale (limbile ştiinţifice, de ex.), limbile secundare (mitul, religia), arta se defineşte ca un *„sistem modelator secundar"*, care utilizează deopotrivă limbajul natural. dar şi alte sisteme de semne, spre a-şi transmite mesajul. Prezenţa aspectelor paradigmatice şi sintagmatice în limbajul unor arte ca plastica şi cinematografia, sau a celor sintagmatice într-o artă ca muzica (fără un cuprins semantic precizat) indică prezenţa tuturor, şi nu doar a celor care utilizează limbajul natural, ca *obiecte ale semioticii.*

---

[1] *Ibidem*, p. 293.

[2] Juri M. Lotman, *Die Struktur des künstlersichen Textes*, edition Suhrkamp, 1973, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

Critică și valoare

Criticii și istoricii artei au făcut rareori apel la estetica filozofică pentru a elucida delicata problemă a valorii. Ei și-au întemeiat însă mereu activitatea pe un șir de supoziții, care nu pot să nu se reclame dintr-o teorie generală a valorii estetice, și implicit dintr-o întreagă axiologie.

Experiența estetică a părut să furnizeze multora un temei solid pentru distincția tranșantă între „fapte" și „valori", între judecăți de existență și judecăți de valoare. Criticii care au văzut în valoarea estetică nu atît o realitate obiectivă, susceptibilă de a fi identificată cu criterii raționale, cît o proiecție a unui sentiment, o reverberație prin definiție subiectivă a obiectului estetic în imanența afectivității, au cultivat intens asemenea dihotomii.

Faptul că predicatul unei judecăți estetice este nu o proprietate sau însușire a obiectului, cu o existență independentă de conștiință (cum se întîmplă în cazul judecăților de constatare, folosite în știință), ci o calitate afectivă, identificabilă doar prin co-participarea subiectivității, li s-a părut criticilor în cauză un argument decisiv pentru teza despre subiectivitatea și relativitatea necesară a judecății estetice. G. Călinescu a formulat în termeni elocvenți distincția netă între obiectivitatea necesară a judecăților cognitive ale omului de știință și subiectivitatea necesară a judecăților de valoare ale criticului de artă: „Oricît de relativă ar fi senzația, dacă

Scanned with OKEN Scanner

cuiva i se pare că afară e cald şi altuia că e frig, avem în termometru un instrument de obiectivare şi de control. Însă care este mijlocul de a afla graniţa între operă şi capodoperă în mod obiectiv, nimeni nu ne poate spune. Judecata estetică se întemeiază pe impresia mea, care scapă de restrîngerea particularului prin consimţirea altora, şi e o *pseudo-judecată* (s.n., N.T.) care se poate formula aşa : sentimentul de valoare stăpîneşte acum conştiinţa mea. Putem să avem empiric sentimentul că o operă este capodoperă, dar certitudinea, adică consimţămîntul general cu care se începe orice ştiinţă, niciodată" [1].

Experienţa valorii este considerată într-o asemenea viziune un act al conştiinţei bine distinct de analiza operei cu mijloace obiective. Corolarul este postularea unei dualităţi semnificative între „critica de explicitare" şi „critica de judecată". Investigaţia psihologică, social-istorică sau tehnică a operei de artă, purtînd sigiliul obiectivităţii, ar rămîne prin definiţie exterioară acelei mişcări sufleteşti, „turbure", şi „neliniştită", care caracterizează actul de experimentare şi cuprindere a valorii. Judecata de valoare ar fi produsul unei moţiuni a sensibilităţii, ireductibilă la orice soi de consideraţii obiective. Gaëtan Picon poate fi privit drept unul din partizanii cei mai convinşi ai unei asemenea poziţii. „În faţa operei, adevărata problemă nu este ca, validînd judecata faptelor, să analizezi obiectul acestei judecăţi ca pe un lucru ci de a lămuri raportul care ne uneşte cu ea, neliniştit şi turbure deoarece este viu. Adevărata problemă este cea a Esteticii, nu a Istoriei" [2]. Autorul cărţii *L'Ecrivain et son ombre* îşi făcea adeseori o plăcere din a scoate la iveală ceea ce i se păreau a fi „infidelităţile" unor cunoscuţi gînditori în judecăţile lor de gust faţă de logica obiectivă a sistemului lor filozofic. Hegel ar fi trebuit, după Picon, să prefere arta romantică celei clasice, dacă ar fi fost să urmeze logica interioară a conceptului său filozofic despre artă : echilibrul dintre Idee şi forma sensibilă ; exprimîndu-şi preferinţa neacoperită pentru arta greacă, el mărturiseşte astfel că „frumuseţea formei sensibile însemna mai mult pentru el decît de-

---

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1939, p. 15.

[2] Gaëtan Picon *Introduction à une Esthétique de la Littérature, L'Ecrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953, p. 226.

Scanned with OKEN Scanner

plina realizare a spiritului". Logica judecăţii de gust şi-ar fi demonstrat autonomia faţă de cea a filozofiei artei. Marx ar fi trebuit să-l prefere pe Courbet lui Phidias sau pe Zola lui Shakespeare ; faptul că lucrurile stau invers, ar ilustra aceeaşi autonomie revelatoare a judecăţii de gust faţă de coherenţa doctrinară. „Fericite contradicţii, care valorează infinit mai mult decît stricta logică a discipolilor..." exclamă Picon în concluzia demonstraţiei sale [1]. Premisa raţionamentelor lui Picon este că orice interpretare social-istorică, psihanalitică sau „metafizică" a operei de artă ar eluda sau refula prin definiţie adevărata reacţie adecuată în faţa operei de artă : judecata de valoare. Un hiatus desparte în reprezentarea sa studiul genetic şi explicativ al operelor, compus în mod necesar dintr-o serie de judecăţi de existenţă, de actul cuprinderii operei în substanţa ei intimă : evaluarea ei estetică. Este ca şi cum, de pildă, studiul condiţionării social-istorice a operelor de artă ar fi lovit, prin natura sa, de un soi de daltonism axiologic. El ar avea acces la „materia" operelor, la cea ce ar fi „obiectul" obiectului estetic, nu însă la acea mişcare lăuntrică impalpabilă care activează energiile noastre afective, declanşînd o reacţie de adeziune sau respingere : judecata propriu-zis estetică. „Nu încape îndoială că analiza tainiană sau marxistă poate avea interes să-şi aleagă exemplele ei printre operele de a doua mînă. Ultimul dintre micii maeştri olandezi este mai reprezentativ decît Rembrandt ; *Ce-i de făcut ?* a lui Cernîşevski este o mai fidelă „oglindă a revoluţiei ruseşti" decît *Război şi Pace* ; Fougeron este mai demn de încredere decît Picasso..." [2]. Este însă limpede că adevărata critică marxistă nu se mulţumeşte să identifice impulsurile genetice primite de artist din partea realităţii sociale, considerînd opera ca simpla reproducere a unei realităţi preexistente, ci urmăreşte modul în care ele sînt interiorizate în conştiinţa artistului şi obiectivate în operă, privind opera ca o „creaţie" şi nu ca un „reflex", ca un „monument" şi nu ca un „document" (spre a folosi o expresivă formulă a lui Croce din *Aesthetica in nuce*). Opera de artă nu mai apare ca un simplu *obiect* sub raport axiologic, ci ca o *valoare*, obiect necesar al unor acte de apreciere.

---

[1] *Ibid.*, p. 145.
[2] *Idem*, p .152.

Scanned with OKEN Scanner

Problema fundamentării obiective a judecății de valoare ne conduce spre însești inima obiectului estetic. Frank Sibley, în diversele sale studii, începînd cu cunoscutul său text „Aesthetic Concepts" (1959), se numără printre cei care au revendicat cu mai multă energie ideea că judecățile de gust nu sînt susceptibile de a fi întemeiate pe un șir de condiții necesare și suficiente : ele ar fi, după expresia sa, „non-condition governed". Predicatul judecății de gust nu ar decurge cu aceeași evidență constrîngătoare din proprietățile obiectului ca predicatul unei judecăți cognitive : „inteligența" sau „lașitatea" se lasă deduse în mod necesar dintr-un șir de condiții obiective, „grația" sau „farmecul" nu ar mai putea fi identificate cu aceeași stringență logică [1]. Revenim pe o altă cale la ideea că descrierea cea mai cuprinzătoare a unei opere de artă nu atrage după sine în mod necesar o judecată de valoare adecuată : descriere și evaluare apar separate printr-un hiatus greu de consecințe.

Pentru a dezlega nodul unui asemenea dualism trebuie să ne îndreptăm privirile către structura ontologică a operei de artă. Dialectica lăuntrică a procesului de creație artistică se caracterizează prin existența succesivă a unor raporturi de tensiune și de echilibru între subiectivitate și obiectivitate. Nici o însușire obiectuală importantă a operei create nu are un caracter „mat" sau „neutru", ci activează în mod necesar o calitate afectivă, după cum orice tonalitate afectivă există în imanența operei doar incarnată, cu alte cuvinte obiectivată în materialitatea operei. Structura obiectului estetic implică așadar prezența iradiantă a subiectivității în imanența lui. Este aici explicația faptului că o descriere neutră a însușirilor pur „obiectuale" nu ne instruiește încă deloc asupra *valorii lui estetice*. Să fie însă acesta un motiv pentru a considera valoarea o însușire non-obiectivă, o proiecție a subiectivității, rezultat al unui travaliu sintetic al afectivității în imanența obiectului ? Roman Ingarden a fost printre cei dintîi care au formulat o distincție tranșantă între „scheletul axiologic neutral" al operei de artă și sistemul ei de calități estetic valente. Fără îndoială Ingarden s-a grăbit să adauge

[1] Frank Sibley, *Aesthetic Concepts, The Philosophical Review*, Ithaca, N.y. 1959, p. 421—450.

Scanned with OKEN Scanner

că elementele „axiologic neutrale" ale scheletului unei opere nu sînt lipsite de orice semnificații (*„nicht ohne jede Bedeutung"*) pentru constituirea momentelor ei axiologic valente [1]. Să adăugăm la rîndul nostru că distincția propusă de Ingarden ni se pare a avea mai curînd valoarea unui instrument de clasificare pedagogică decît o relevanță ontologică propriu-zisă : ne este greu să stabilim o graniță fermă între momentele axiologic neutrale (configurațiile limbii, elemente de caracterizare a personajelor etc. în *Hamlet*, de pildă, pentru a cita chiar un exemplu folosit de Ingarden) și cele axiologic valente din structura operei de artă. În raport cu „fundamentul fizic" al operei, sistemul ei de calități estetic valente s-ar constitui ca o „suprastructură", ca o emanație cu contururi fluide a infrastructurii materiale. Valoarea aparține operei nu ca o însușire, ci ca un soi de *dignitas*, pe care subiectul contemplator are misiunea să o identifice prin acte intenționale specifice.

Esteticianului și filozofului polonez îi revine și meritul, pășind pe urmele unui alt cunoscut reprezentant al fenomenologiei : Moritz Geiger, de a fi făcut un efort susținut pentru a fixa locul geometric al *valorilor* în sistemul vast al categoriilor existenței. Distincția importantă între lumea „lucrurilor", cele care manifestă în pura lor exterioritate o „nepăsare" structurală față de actele cuprinderii lor cognitive sau axiologice, și lumea *obiectelor-valori*, cele care prin natura lor activează energiile subiectivității, a fost limpede formulată de Ingarden. „În mod sigur, nimeni nu va afirma că, de pildă, frumusețea sau bunul moral este un lucru (ein Ding) sau un fapt (eine Sache), ca de pildă un copac sau o stîncă [2]. Moritz Geiger la rîndul său făcuse din categoria *semnificației* (*Bedeutung*), bine distinctă de categoriile cauză-efect sau scop-mijloc, axa de gravitate a lumii valorilor [3]. Un gînditor marxist ca Georg Lukács, chiar fără să fi consacrat o exegeză specială problemei valorilor, a încercat să demonstreze în opera sa *Zur Ontologie des gesellschaftlichen*

---

[1] Roman Ingarden *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1969, p. 166—167.

[2] *Ibid.*, p. 108.

[3] Moritz Geiger *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik*, 1976, Wilhelm Fink Verlag, München, p. 496 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Seins că lumea valorilor coincide de fapt cu sfera activităţilor sociale, privite în complexa lor stratificare : orice activitate socială este creatoare de valori, în măsura în care reprezintă o emergenţă a actelor noastre teleologice în imperiul şirurilor cauzale obiective[1]. Dacă este adevărat că viaţa axiologică a conştiinţei (expresia îi aparţine lui Tudor Vianu, autor al unei remarcabile „Introduceri în teoria valorilor") se suprapune cu activitatea *raţiunii practice*, cu alte cuvinte cu activitatea apetitivă, desiderativă şi volitivă a conştiinţei, bine distinctă de activitatea *raţiunii pure*, cea dedicată cuprinderii cognitive a lumii, se poate spune că raportarea lucrurilor şi evenimentelor la exigenţele multiple ale subiectivităţii formează nodul oricărei activităţi creatoare de valori. Încă Lotze afirmase că „într-o lume de pure inteligenţe" nu ar fi loc pentru judecăţi de valoare. Benedetto Croce a riscat chiar afirmaţia că activitatea axiologică a conştiinţei, ca totalitate a aspiraţiilor şi actelor ei volitive, se identifică pur şi simplu cu zona de rezidenţă a activităţii estetice : „S-ar putea arăta cum aşa numita judecată de valoare nu numai că este expresie estetică, dar prezintă de minune caracterul de intuiţie şi reprezentare estetică, adică caracterul personal şi liric al oricărei poezii şi al oricărei arte, în mod obiectiv al aspiraţiilor mereu renăscînde şi variate ale spiritului uman ; astfel că expresiunea valorii ar apărea ca aproape *celula* lumii estetice" [2].

Ambivalenţa obiectului estetic : autonomia lui ontologică faţă de actul cuprinderii printr-o intuiţie adecuată (valoarea estetică există independent de actul identificării ei de către subiectul contemplator), dar şi vocaţia lui de a exista doar pentru a fi cuprins printr-o asemenea percepţie adecuată, a fost mereu subliniată în estetica modernă. Ingarden a putut vorbi astfel în acelaşi timp de „non-relaţionalitatea" valorii estetice şi de caracterul prin definiţie „seinsheteronom" şi „intenţional" al obiectului estetic, cu alte cuvinte de existenţa lui condiţionată de către o conştiinţă co-adaptată ; Mikel Dufrenne a definit la rîndul său opera de artă ca un

---

[1] Cf. şi lucrarea elevei lui Lukács Agnes Heller *Hypothese über eine marxistische Theorie der Werte*, Suhrkamp Verlag, 1972.

[2] Benedetto Croce *I „giudizi di valore" nella filosofia moderna* în volumul *Saggio sullo Hegel e altri scritti*, Bari, Gius. Laterza & Figli, Quinta edizione 1967, p. 396.

Scanned with OKEN Scanner

„quasi-sujet“ [1]. Georg Lukács a pus deopotrivă energic în valoare caracterul prin definiţie „antropomorfizant“ al artei în opoziţie cu cel „dezantropomorfizant“ al ştiinţei : „propoziţiunea «nici un obiect fără subiect», care sub raport epistemologic are o semnificaţie pur idealistă, este fundamentală pentru relaţia subiect-obiect în estetică“ [2]. Faptul că valoarea estetică a unei opere nu se impune cu aceeaşi instantaneitate a evidenţei ca şi aspectul ei material („suportul fizic“ al valorii), demonstrează că identificarea ei reclamă un travaliu intens al subiectivităţii, care coboară dincolo de suprafaţa operei în *adîncurile* ei, urmărind să descopere acolo viaţa ei ascunsă (deşi *intuiţia* valorii, acea *Wertantwort* despre care a vorbit Dietrich von Hildebrand, poate fi căpătată adeseori din prima clipă).

Lectura unei opere literare în proză, de pildă, ne comunică prin intermediul caracterizării personajelor, al situaţiilor evocate, al limbajului folosit etc. un complex de tonalităţi afective, saturate de valenţe axiologice. Cînd spunem că lumea personajelor din primul roman al lui Céline este una atroce, sordidă, violent instinctuală, inculcîndu-ne imaginea unui univers „mizerabilist“, străbătut de suflul unui negru profetism, identificăm tocmai un asemenea complex afectiv şi intelectual. Sinteza acestei multiplicităţi de imagini şi tonalităţi afective într-un determinat *Weltgefühl* (sentiment al lumii), efectuată graţie interiorizării lor în conştinţa contemplatoare, este prima treaptă decisivă a judecăţii de valoare. Fără îndoială, atenţia criticului poate fi captată mai ales de puternica originalitate stilistică a romanului, de utilizarea în retorica romanului a unei forme sui generis de *erlebte Rede* (stil indirect liber). Roman Ingarden ar spune însă că suverana utilizare a limbii este o *calitate artistică* a operei, suport al *calităţilor ei estetice* (distincţia între *künstlerische Werte* şi *ästhetische Werte* i se pare foarte importantă) : într-adevăr o analiză atentă ne arată că limbajul lui Céline este suportul material al viziunii sale vaticinante.

---

[1] Roman Ingarden *Zum Problem der „Relativität“ der Werte* în vol. cit., p. 93 şi urm. ; Mikel Dufrenne *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, vol. I, p. 197.

[2] Georg Lukács *Die Eigenart des Ästhetischen*, 1 Halbband, Luchterhand, 1963, p. 558.

Scanned with OKEN Scanner

Este momentul să ne întrebăm dacă teza că studiul genetic al operei de artă ar fi lipsit de relevanţă pentru stabilirea valorii ei rezistă criticii ? Dualismul între „critica de explicitare" şi „critica de judecată", formulat de Gaëtan Picon, este cu adevărat ireductibil ? Pentru a răspunde unor asemenea chestiuni trebuie să examinăm pe scurt contribuţia pe care o poate aduce o hermeneutică marxistă a artei.

Dificultatea pe care trebuie să o înfrîngă o hermeneutică marxistă a artei este de a demonstra că o analiză strict imanentă a sistemului de forme din alcătuirea unei opere de artă nu epuizează comprehensiunea ei, ci reclamă investigarea lor verticală în perspectiva mai vastă a unei situaţii social-istorice determinate. Contactului nemijlocit cu opera, avînd caracterul unui răspuns afectiv la *apelul* ei (categoria sub semnul căreia stă un asemenea contact este cea de *evidenţă*), i s-ar adăuga astfel în mod necesar acte de decriptare a sensurilor ei *latente*, opera fiind privită ca produsul unei dialectice lăuntrice, ca o soluţie la o problemă determinată, generată de un raport specific între interioritate şi exterioritate. Relaţia între sensul *patent* şi cele *latente* nu este însă una aleatorie, ci un raport de implicaţie necesară.

Cînd Henri Pousseur sau Adorno, după o analiză tehnică a sintaxei muzicale la Brahms, evidenţiază importanţa crescîndă a tonalităţii minore şi „abundenta minorizare a majorului" sau introducerea voluntar mărită a unui mod major „naiv" spre deosebire de „egalitatea de drepturi" a celor două culori fundamentale ale tonalităţii la Beethoven sau ultimul Mozart şi descoperă aci reflexul unor stări afective de resemnare şi progresivă interiorizare ; şi mai ales cînd cei doi muzicologi indică drept concluzie a analizei lor o „privatizare" a discursului muzical brahmsian în raport cu cel beethovenian, conjugînd tensiunea din muzica lui Brahms cu criza individualităţii în perioada de reflux a elanului social, în epoca de după eşecul Revoluţiei de la 1848 — execută ei o transgresare ilegitimă a sensului din muzica lui Brahms sau ne relevă printr-o asemenea hermeneutică semantica ei profundă ? Cînd asociem culorile insolite din diferite pînze ale lui Van Gogh cu condiţia dramatică a artistului în epoca sa, făcînd apel şi la sensibilitatea lui excepţională pentru viaţa celor excluşi de la bunuri şi privilegii, busculăm oare sensul

Scanned with OKEN Scanner

estetic genuin al operei pictorului sau revelăm o dimensiune a ei mai adîncă ?

Disputa între partizanii unei analize strict imanente a operei de artă, considerată a fi estetic inteligibilă doar dacă o privim în pura ei autarhie, şi cei care preconizează o anastomoză necesară între lumea lăuntrică a operei şi ambianţa ei externă, procedînd la o des-ocultare a textului — în cazul operei literare, de pildă — prin raportarea lui la o realitate generatoare, este departe de a se fi încheiat.

O analiză intra-textuală a operei, care identifică şi descrie în spiritul cel mai obiectiv cu putinţă monfologia, sintaxa şi retorica ei, este desigur prima etapă a procesului hermeneutic. Moleculele operei şi chimismul lor specific ne sînt înfăţişate într-o descriere de tip structural, cu procedeele unui *savoir objectif*. Fără îndoială, o asemenea descriere rămîne un inventar mort, dacă elementele astfel identificate nu sînt raportate la nucleul lor : complexul emotiv generator. Ele trebuie să ne apară ca simple suporturi materiale ale unui complex de tonalităţi afective. Este metoda cultivată de Leo Spitzer, caracterizată printr-un *to-and-fro movement* între plasma lingvistică a operei literare şi centrii ei afectivi, şi conducînd la o *psihogramă*. Simpatetica identificare cu spiritul operei îşi găseşte o validare în ansamblul formelor ei obiective. La un asemenea nivel al analizei, lumea operei ne absoarbe în planul imaginarului pur, ea constituindu-se ca o quasi-lume autonomă, dezlegată în aparenţă de contactul cu lumea reală.

Rezistenţa faţă de con-textualizarea istorică a operei de artă este dictată la un Croce sau Georges Poulet de convingerea că în artă materia istorică este convertită într-un sentiment universal, transfigurată în formă, sau că opera nu este decît revelaţia subiectivităţii, în fundamentala ei nedeterminare, emancipată de orice contact cu obiectivitatea. Să ne amintim sarcasmele lui Croce la adresa celor care ar încerca să interpreteze epopeile homerice în funcţie de cadrul spaţio-temporal real al lumii greceşti : repulsia pe care o trezesc ediţiile cînturilor homerice, ilustrate cu desene de epocă, circumscriind astfel artificial la un spaţiu şi timp determinat o acţiune desfăşurată în afara spaţiului şi timpului, i se părea esteticianului italian un argument decisiv. Procesul critic-hermeneutic se reduce în asemenea condiţii la o „rievocazione“ şi „caratterizzazione“ a operei sau la o simplă „iden-

tificare" cu pura ei subiectivitate. Investigaţiile istorice sau filologice sînt admise ca simple operaţii preliminare, destinate a *prepara* inteligibilitatea textului ; odată efectuate ele sînt anulate, spre a lăsa loc purei contemplaţii.

Se ridică însă întrebarea dacă ipoteza că în însăşi mişcarea lăuntrică a operei este incorporat un raport de armonie sau de tensiune cu forţele istorice ale epocii — raport care constituie chiar nucleul ei generator — nu deschide interpretării ei perspective mult mai vaste. Privită strict izolat, o poezie ca „Rugăciunea unui dac" de Eminescu ne apare ca expresia unui sentiment atemporal : un imens strigăt de deznădejde şi dezgust împotriva unei lumi stăpînite de selecţia inversă a tuturor valorilor. Încadrată în ansamblul operei poetului, ea ni se dezvăluie ca una din inscripţiile unei drame, cu adînci implicaţii social-istorice ; vehemenţa deznădăjduită a poetului şi teribilul său apel la imunizarea conştiinţei împotriva iluziilor — ne apar ca termenul *ad quem* al unui traseu spirtual (prezent în *imanenţa* operei, şi nu în extrateritorialitatea ei), al cărui termen *a quo* este marea amărăciune în faţa unor revoluţii eşuate sau trădate. *Mutatis mutandis*, un asemenea tip de interpretare a operei de artă îşi poate dezvălui pretutindeni fecunditatea : ocultarea raportului între „text" şi „realitate" este revocată, comprehensiunea operei este împinsă pînă acolo unde ea se întîlneşte spontan cu explicarea ei şi „arcul hermeneutic", despre care vorbea odată Paul Ricoeur, se închide.

Odată depăşită nemijlocirea şi executată investigaţia în adîncurile operei, mergînd pînă la pre-istoria ei, procesul hermeneutic poate descoperi acolo o serie de raporturi conflictuale, a căror soluţie o constituie tocmai *opera* : ordonarea printr-o interiorizare şi obiectivare *sui generis* a impulsurilor psihice divergente generate de asemenea raporturi conflictuale este însăşi logica procesului de creaţie artistică. Auto-geneza şi hetero-geneza operei se îngemănează astfel într-o unitate inextricabilă. Premisa filozofică a unui asemenea punct de vedere este că nici un act de creaţie nu emerge *ex nihilo*, ci este întotdeauna soluţia unei probleme, impuse de dialectica subiect-obiect : nici opera de artă nu poate fi considerată a apare „sveltă şi uşoară ca ţîşnind din nimic", ci dimpotrivă, ea poartă chiar în ţesuturile ei sigiliile genezei. „Cosmos clos, elle rayonne d'une lumière conquise sur la

Scanned with OKEN Scanner

Nuit antécédente" — spre a folosi frumoasa formulă a lui Jean Starobinski.

Principiul unității indisociabile între *geneză* și *structură* în interpretarea operei de artă ne desparte categoric de polemica lui Gadamer sau Pareyson împotriva „obiectivismului istoric" și a „istorismului" : identificarea sensului istoric genuin al operei este o componentă esențială a procesului hermeneutic. Transcenderea sensului nemijlocit și încadrarea lui într-un cîmp mai larg de semnificații (conform celebrei distincții între „Sinn" — sens — și „Bedeutung" — semnificație) implică însă desigur raportarea la un sistem mai vast de referințe axiologice. Ne întîlnim aici din nou cu importanta problemă a orizonturilor axiologice ale subiectului hermeneutic. Gadamer a tratat-o pe larg prin categoriile de „Vorhabe", „Vorurteil" sau „Voreingenommenheit" (prejudecata în sens *pozitiv*, ca o condiție inalienabilă a comprehensiunii), ca și prin cea de „Sinnerwartung" (așteptare a sensului). Se cuvine însă să precizăm răspicat că un asemenea sistem mai vast de referințe (centrul axiologic al activității hermeneutice) nu este decît sinteza generalizatoare a actelor particulare de comprehensiune a diferitelor opere și nu o instanță exterioară. Ne găsim în fața acelui stadiu al procesului interpretativ în care, după celebra formulă a lui Schleiermacher (aplicabilă însă și la stadiile descrise anterior), subiectul hermeneutic tinde să înțeleagă opera mai bine decît însuși autorul ei. Încadrarea operei, ca o totalitate autosuficientă, într-un sistem mai vast de referințe și semnificații : raportarea ei, de pildă, la o filozofie a istoriei sau la o estetică generală, profesate de subiectul interpretativ, a întîmpinat adeseori rezistențe de principiu, fiind considerată o transgresare a comprehensiunii genuine. Exemplară ni se pare reacția negativă a lui Ernst Robert Curtius la tipul de critică preconizat de Lukács încă în textul său de tinerețe „Despre esența și forma eseului" (1910), cu care se deschide volumul *Die Seele und die Formen*. Într-o scrisoare, rămasă inedită (datată 11.12.1912 și aflată în Arhiva Lukács), Curtius apăra punctul de vedere sainte-beuveian al criticului ca o ființă infinit docilă, supunîndu-se mișcării operelor și limitîndu-se a fi doar „Resonanz und Begreifen" (rezonanță și cuprindere) : teza lui Lukács despre critic — al cărui model ideal era pentru el pe atunci Platon — ca o

Scanned with OKEN Scanner

ființă prin definiție problematică, cea care „cu prilejul" operelor („bei Gelegenheit von...") se confruntă cu „semnificația" și „Ideia" lor, mișcîndu-se într-o sferă intermediară între concretul operelor și sistemul de valori al esteticii, era energic respinsă de Curtius. El se considera „metaphysikfrei" (liber de matafizică), în timp ce „eseistul" (criticul) ideal al lui Lukács era un hermeneut care revendica o tablă de valori, o „ierarhie" (cuvînt repugnant pentru Curtius), deci o „estetică" și o „metafizică". Divergența Curtius-Lukács are pentru noi o valoare paradigmatică. Adoptînd punctul de vedere al lui Lukács, cel care conjugă într-o unitate organică judecata de existență cu judecata de valoare asupra operelor, rămîne să supunem examenului critic natura acelui centru de referință la care sînt raportate operele. Orizontul definit cu expresia de „Sinnerwartung" este desigur cu totul diferit la un Adorno, cel care repudiază mînios nu numai muzica unui Sibelius, dar și pe cea a lui Hindemith sau Stravinsky, și chiar pe cea a ultimului Bartok (prea fidel principiului tonalității), acordîndu-se pe deplin doar cu Schönberg și școala sa în muzică sau cu Beckett în literatură și la un Lukács, care descoperă dimpotrivă în *Cantata profana* a lui Bartok un punct de sprijin pentru estetica sa incoruptibil umanistă, după cum îl respinge fără menajamente pe Beckett în numele lui Kafka, spre a nu mai vorbi de admirația pentru Thomas Mann, deoarece conceptul de „integralitate umană" rămîne cheia de boltă a orizontului său hermeneutic.

Relația cu caracter de triplicitate : operă-realitate-sistemul de valori al interpretului (*Weltanschauung*-ul său variabil), ni se pare a defini, în indiviziunea componentelor ei, jaloanele principale ale unei posibile hermeneutici marxiste a artei.

Structura operei dramatice

(Contribuţii la teoria unui gen literar)

Problema genurilor literare a continuat să fie obiectul unor controverse pasionante în estetica ultimelor decenii. Puternica ofensivă crociană, desfăşurată cu argumente impunătoare, împotriva distincţiei între diferitele genuri şi specii literare, în măsura în care o asemenea distincţie este utilizată ca un criteriu de valorificare estetică, nu a repurtat pînă la urmă victoria aşteptată. Criza teoriei scolastice cu privire la segregaţia netă a genurilor artistice, criză pusă în valoare de interferenţele şi amestecurile tot mai pronunţate între diferitele genuri şi specii (v. de ex., în cîmpul dramaturgiei, formula „teatrului epic" brechtian, a „comediei tragice" a lui Dürrenmatt etc.), nu a dus totuşi la o diminuare a vitalităţii teoriei despre existenţa genurilor. Cartea lui Emil Staiger, „Grundbegriffe der Poetik", ca să nu citäm decît un exemplu printre multe altele, vizează în primul rînd o energică reactualizare a teoriei genurilor poetice. Continuînd ilustra tradiţie a lui Aristotel, Lessing şi Hegel, un estetician marxist ca Georg Lukács a întreprins la rîndul său, cu deosebire în a doua secţiune din cartea sa dedicată romanului istoric, o vastă operaţie teoretică de discriminare între specificitatea genului epic şi cea a genului dramatic.

Se cunosc argumentele lui Croce împotriva teoriei genurilor literare şi artistice. Creaţiile artistice ar trebui judecate, în reprezentarea esteticianului italian, cu o singură uni-

Scanned with OKEN Scanner

tate de măsură : apartenența lor la sfera *poeziei* sau *non-poeziei*. „Dramaticul", „epicul" sau „liricul" ar fi simple mijloace de clasificare empirică, cu caracter extra-estetic, a producțiilor literare ; ele nu ar putea fi în nici un caz criterii de valorificare estetică, deoarece nu sînt concepte filozofice, cu acoperire în substanța estetică a operelor, așa cum este de pildă conceptul artei ca „intuiție lirică". Adevărata poezie, ne încredințează Croce, este în același timp lirică, epică și dramatică („in ogni lirica si trova racconto e dramma, e in ogni dramma lirica e racconto..."). Miza rechizitoriului desfășurat de Croce este foarte mare, deoarece el pune în discuție însești realitatea estetică a genurilor și funcția de instrumente critice a unor concepte precum „liricul", „dramaticul" sau „epicul". Principalul său argument, cu caracter pragmatic, este că prin utilizarea teoriei genurilor ca un criteriu de valorificare estetică s-ar ajunge inevitabil la adevărate nonsensuri critice : este posibil ca *Madame Bovary* să nu se încadreze în tiparele consacrate ale „adevăratei poezii narative", ceea ce nu a împiedicat romanul să fie o capodoperă ; *Prinz von Homburg* a lui Kleist, deși ar fi o piesă cu intriga impecabil condusă sub raport dramatic, rămîne o operă artificială, în timp ce o operă defectuoasă sub raport dramatic, precum *Adelchi* de Manzoni, nu rămîne mai puțin o lucrare genială etc. [1].

Emil Staiger îi va răspunde lui Croce, fie și în mod indirect, arătînd că prezența simultană într-o operă a „liricului" și „dramaticului", a „dramaticului" și „epicului" etc. nu suprimă existența efectivă a fiecăreia dintre aceste forme de expresie literară și că îndatorirea teoriei artelor este de a elucida cuprinsul fiecăreia dintre aceste noțiuni. „Dramaticul", „epicul" și „liricul" sînt pentru Staiger configurații ideale, prezente în forme și proporții diferite în imanența multiplă a operelor, și care ar deveni accesibile grație unei „analize de esență", de tipul celei preconizate de fenomenologia lui Husserl. Argumentele lui Staiger ni se par convingătoare și faptul că nu vom găsi într-o piesă de teatru prezența „dramaticului" în stare pură, necoruptă de simbioza cu alte elemente, nu trebuie să ne împiedice a încerca să circum-

[1] Benedetto Croce, *Per una poetica moderna*, în vol. *Nuovi saggi di estetica*, Quinta edizione, 1969, Bari, Gius Laterza & Figli, p. 323.

Scanned with OKEN Scanner

scriem sfera acestui concept, a cărui prezență constrîngătoare e ilustrată de frecvența cu care îl utilizăm [1].

Georg Lukács, cu alte orizonturi estetice și filozofice, va împinge într-un anume sens lucrurile chiar mai departe, străduindu-se să demonstreze, în capitolul amintit din cartea *Romanul istoric*, că autonomizarea relativă a genurilor literare corespunde unor necesități estetice profunde, unor impulsuri mimetice deosebite, cu alte cuvinte cuprinsului de realitate bine distinct pe care îl reflectă fiecare gen literar. El nu va șovăi să facă din energica unilateralizare a activității artistice, prin specificarea ei într-un gen bine determinat, un criteriu de valorificare estetică, situîndu-se astfel exact la antipodul lui Croce. Adulterarea dramei (tragedie sau comedie) prin „epicizarea" ei sau substituirea conflictului autentic dramatic prin efuziunea lirică sau discursivitatea retorică sînt pentru el nu simple hibridizări ale formelor literare genuine, ci adevărate minusuri și eșecuri estetice. Legile interne ale genurilor literare sînt pentru Lukács realități estetice efective și nu simple convenții pragmatice, susceptibile de a fi modificate sau înlocuite *ad libitum*.

Teoria genurilor, cea modernă ca și cea antică, pleacă de la premisa că materia operei literare, fenomenele și procesele reale alese drept obiect al reflectării, cuprind în ele însele virtualitățile și exigențele unui gen literar sau altul. Ar exista astfel situații *epice* și situații *dramatice*, care și-ar exercita puterea lor coercitivă asupra imaginației subiectului creator. Fără îndoială, artistul însuși decupează în pînza imensă a realității situațiile care convin vocației sale specifice, dar el nu poate face abstracție de însușirile lor imanente, ci trebuie să li se supună, valorificîndu-le în funcție de virtualitățile și exigențele lor. Goethe și Schiller, în corespondența lor, care cuprinde un mare număr de observații prețioase, multe dintre ele capitale, asupra specificității genurilor, cu deosebire a celui epic și dramatic, au revenit cu insistență la strînsa condiționare a genului literar de către proprietățile intrinseci ale subiectului ales.

Cînd încercăm să definim structura specifică a operei dramatice, în comparație cu cea lirică sau epică, se cuvine să ne

---

[1] Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Sechste Auflage, 1963, Atlantis Verlag Zürich, p. 9 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

amintim, în spiritul celor spuse mai sus, o celebră distincție hegeliană : cea între „totalitatea extensivă" și „totalitatea intensivă" a lumii. S-ar putea spune că marile forme epice, epopeea și romanul, o au drept obiect pe cea dintîi, în timp ce drama pe cea din urmă. Hegel însuși și-a precizat ideea atunci cînd a definit drept materie specifică a marilor forme epice „totalitatea obiectelor", în timp ce materia specifică a dramei ar forma-o „totalitatea mișcării". Prezența omului în lume este pentru marea estetică clasică obiectul tuturor formelor artei (antropomorfismul ca o însușire consubstanțială artei este o idee pe care o regăsim de la Aristotel la Hegel și pînă la „Estetica" lui Lukács) : în timp ce însă marile forme epice înfățișează în mod necesar figurile umane implantate în ambianța moravurilor, instituțiilor, etc. specifice unei anumite etape a dezvoltării social-istorice, urmărindu-le în multipla lor interacțiune, drama ar avea prin definiție un caracter mult mai rezumativ și concis, concentrîndu-și atenția asupra *dinamicei* caracterelor, asupra tensiunilor și mișcărilor conflictuale în interiorul unei situații date.

Pentru a ilustra veracitatea distincției hegeliene, valorificată pe larg și de Lukács în analiza sa comparativă din *Romanul istoric*, dar și pentru a pătrunde pe o cale mai concretă în intimitatea specifică a formei dramatice, am putea folosi un exemplu privilegiat, aproape excepțional prin caracterul său de unicitate, pe care ni-l oferă literatura noastră recentă : o materie istorică quasi-identică, vorbind *grosso modo*, cea a revoluției de la 1848, tratată de *același* scriitor în două opere literare bine distincte, una dramatică și una epică, păstrîndu-și fiecare o incontestabilă autonomie de viziune și factură. Exigențele genului epic și cele ale genului dramatic își pot găsi o exemplificare revelatoare în comparația între structura dramei „Bălcescu" și cea a trilogiei epice „Un om între oameni" de Camil Petrescu.

Ceea ce izbește din capul locului este contrastul între vastitatea suprafețelor istorice acoperite de pînza epică din „Un om între oameni" și mișcarea de contragere și esențializare a materiei istorice, organizată în jurul unei suite de situații-limită, din piesa „Bălcescu". Faptul că autorul și-a compus întîi drama. și apoi romanul, ne îngăduie să măsurăm modificările de optică literară în tranziția de la un plan

Scanned with OKEN Scanner

la celălalt. Desigur suita momentelor dramatice care alcătuiesc intriga piesei a fost păstrată în roman, fiind intercalată însă în fluxul epic, dobîndind acolo o altă pondere și fiind articulată într-o configurație literară cu totul nouă; tocmai aceasta ne poate însă determina să ne întrebăm asupra criteriilor folosite de Camil Petrescu în selecția episoadelor din drama sa, căpătînd astfel o cale de acces spre a jalona estetica dramei în comparație cu estetica romanului.

Situațiile alese de dramaturg pentru a-și înfățișa eroul au un caracter *problematic*, unele de-a dreptul *exploziv*, personajul fiind angajat cu integralitatea ființei sale, într-un raport de contradicție și *acută tensiune* cu împrejurările și personajele social-istorice ale timpului. Fie că e vorba de gestul pătimaș prin care Bălcescu se oferă să efectueze corvoada în locul țăranului bolnav, tînărul iuncăr fiind zguduit de revoltă în fața cruzimii boierești, de răsucirea dureroasă a ființei lui cînd descoperă treptat nefericirile pe care revoluționarismul său le aduce familiei, (scena Tiței la închisoarea Gorgani), de exasperarea care-l cuprinde în fața piedicilor de tot soiul puse în calea programului său revoluționar (ciocnirile cu Eliade, Tell etc.), de imensa dezolare cu care recapitulează în cîteva din scenele finale distanța ireversibilă între ceea ce *a fost* și ceea ce *ar fi putut* să fie, cu alte cuvinte erorile revoluției, pretutindeni se poate descifra ca o notă comună a situațiilor dramatice caracterul lor *problematic* și saturat de *patetism* (cel puțin în cazul piesei de față). Tensiunea între ardența revoluționară a eroului, caracterizată prin inflexibilitate, și incomprehensiunea celorlalți, contrastul perpetuu între orizontul său, cu privirea mereu fixată într-un punct transcendent, și logica potrivnică a împrejurărilor, conferă acțiunii ritmul ei dramatic specific, cu precipitarea inevitabilă către deznodămîntul final.

Trilogia epică „Un om între oameni" adoptă o cu totul altă formulă de reconstituire literară a evenimentelor revoluționare. Dacă drama își organizase acțiunea în jurul unor momente culminante, de răscruce, din biografia eroului, în roman personajul „istorico-universal" (ca să folosim o formulă a lui Hegel, reluată și de Lukács) nu mai ocupă în exclusivitate scena acțiunii, ci este evocat cu adevărat ca un „om între oameni", centrul de greutate deplasîndu-se către interacțiunile multiple între erou și epoca sa. Camil Petrescu

Scanned with OKEN Scanner

nu va ezita să compună chiar, ca o introducere la grandioasa sa reconstituire epică, un mic roman țărănesc quasi-autonom, destinat să figureze condiția tragică, aproape de limitele insuportabilului, a vieții țăranului român, cu scopul de a pregăti, explica și justifica evoluția ulterioară a evenimentelor. Fundalul vieții țărănești ocupă astfel în roman un spațiu important, pe care drama fusese obligată să-l reducă la minim. Cît de îndreptățiți sîntem a vorbi despre „totalitatea extensivă" a evenimentelor, ca obiect al epopeii și romanului, în contrast cu „totalitatea (lor) intensivă", ca obiect al dramei, se poate vedea și din faptul că „Un om între oameni" își ramifică deliberat acțiunea, prin mici secvențe epice autonome, în evocarea vieții principalelor categorii sociale ale epocii : marea și mica boerime, negustorimea și muncitorii tabaci, țărănimea îndeosebi, cu începuturile ei de stratificare. Tot ceea ce drama prin natura ei este obligată să lase în afara sferei ei de cuprindere : descrierea amănunțită a ambianței naturale și sociale, a obiceiurilor, instituțiilor, stilului de viață cotidian etc., ocupă în roman un spațiu considerabil.

Acțiunea epică se constituie dintr-o acumulare răbdătoare de episoade, fără a exclude ocolurile, digresiunile și retrospecțiunile, pregătind treptat momentele de răscruce, în timp ce drama își organizează acțiunea exclusiv în jurul celor din urmă, gravitînd din capul locului în jurul situațiilor nodale și articulînd totul în progresie către deznodămînt. Există așadar incontestabil un ritm epic și un ritm dramatic, în funcție de decupajul diferit operat în materia realității.

S-a spus pe bună dreptate că romanul este mult mai curînd înclinat să evoce *direcția de dezvoltare* a evenimentelor, în timp ce drama își concentrează cu predilecție atenția asupra *situațiilor explozive*, în care raporturile interumane intră într-o fază de criză și de conversiune spectaculoasă. Să ne gîndim într-adevăr la atenția migăloasă cu care sînt reconstituite în „Un om între oameni" habitudinile vieții boerești ca și ale celei țărănești, prin acumulare de episoade și portrete semnificative (cel al boerului Medelioglu, de pildă, admirabil prin expresivitate), aflate însă într-un raport mai mult sau mai puțin îndepărtat cu desfășurarea evenimentelor revoluționare propriu-zise, obiectul final al romanului (pe care ele le pregătesc însă, printr-o subtilă gradație).

Scanned with OKEN Scanner

Situaţia dramatică apare acolo unde o energie sufletească, însufleţită de un scop bine determinat, este contrariată în desfăşurarea ei de o altă energie, cu ţeluri distincte sau antagoniste. Caracterul *energetic* al acţiunii dramatice, cu alte cuvinte determinarea ei de către actele de voinţă ale personajului-protagonist, este într-adevăr frapant. Punctul de plecare este întotdeauna o situaţie problematică, pe care eroul nu o suportă însă pasiv, nici nu o interiorizează la un mod pur liric, ci tinde să învingă şi să suprime contrarietatea printr-un *act* declanşator de soluţie (care poate fi desigur la limita dramaticului cea tragică). Hegel a caracterizat în „Estetica" sa poezia dramatică drept treapta cea mai înaltă de dezvoltare a poeziei, văzînd în ea o sinteză a principiului epic şi a celui liric. Dacă prezenţa necesară a acţiunii, ca raport bine determinat între interioritate şi exterioritate, apropie drama de epos, interiorizarea ei necesară într-o conştiinţă care se autodetermină, o uneşte cu lirica. Esteticianul german stabilea un raport de succesiune istorică între apariţia epopeii şi cea a dramei, explicîndu-l prin faptul că istoria a cunoscut întîi marile acţiuni colective pe care le-au evocat epopeile (războiul troian, valul migraţiunii popoarelor, războaiele de apărare a patriei împotriva străinilor etc.) şi abia ulterior şi-ar fi făcut apariţia eroii autonomi, singuratici, „care concep prin ei înşişi în mod independent scopuri şi realizează întreprinderi" [1]. Presiunea exenimentelor asupra conştiinţei eroului determină în mod necesar exteriorizarea impulsurilor voinţei sale în acte, ceea ce constituie cîmpul de joncţiune al dramaticului cu epicul, dar faptul că rădăcina ultimă a actelor eroului dramatic o formează moţiunile subiectivităţii, exteriorizarea jucînd doar rolul de cauză ocazională, apropie drama de lirică. Hegel a definit astfel constituanta lirică a poeziei dramatice: „Această raportare continuă a întregii realităţi la interiorul individului *ce se determină pe sine din sine* (*s.n.* N.T.), individ care este tot atît de mult temei al acesteia pe cît de mult el *o reia pe aceasta în sine* (s.n. N.T.), este propriu-zis principiul liric al poeziei dramatice" [2].

---

[1] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, trad. de D. D. Roşca, Editura Academiei, 1966, p. 558.

[2] *Ibid., op. cit.*, p. 560.

Scanned with OKEN Scanner

S-a remarcat în diverse împrejurări caracterul „excesiv" al adevăraţilor eroi dramatici (un teoretician german al dramei, Robert Petsch, foloseşte formula „outriert" — „exagerat" [1]), faptul că „pasiunea" lor, ţelurile care le acaparează fiinţa, nu numai că nu pot suporta contrarietatea, dar tind să o anihileze prin acte nu lipsite de o anume *violenţă*. O asemenea dialectică a refuzului şi autoafirmării, a neîmpăcării cu situaţia prezentă şi a precipitării către o soluţie întrezărită în viitor, conferă acţiunilor dramatice sigiliul lor propriu. Există o temporalitate epică şi una dramatică. S-ar spune că timpul predilect al dramei este situat între prezent şi viitor, între ceea ce există şi ceea ce urmează să se întîmple, *viitorul* jucînd rolul de factor coagulant şi catalizator al adevăratei acţiuni dramatice (chiar în dramele lui Ibsen, unde tehnica analitică a dramaturgului este orientată adeseori către explorarea trecutului, ceea ce nu anulează tensiunea între situaţia prezentă şi cea viitoare ca motor al acţiunii dramatice). Situaţia problematică, aflată la baza acţiunii dramatice este prin definiţie saturată de valenţele unei soluţii viitoare.

Mişcarea impetuoasă de non-acceptare a contrarietăţii, de transcendere a situaţiei date în favoarea uneia viitoare, dă naştere nu numai caracterului energetic, dar şi celui *patetic* al acţiunii dramatice clasice. Pasiunea eroului dramatic nu are un caracter aleatoriu, ci se nutreşte din rădăcini existenţiale profunde, care angajează imperativ, cu forţa unei puteri devorante, întreaga lui fiinţă. Tocmai acest caracter „transcendent" al scopului care-l animă, în raport cu propria lui particularitate finită, conferă eroului dramatic sau tragic natura lui patetică. În „Antigona" lui Sofocle contrastul între realismul concesiv al Ismenei, gata să sacrifice obligaţia sacră faţă de memoria fratelui ei legii empirice a statului lui Creon, şi incoruptibilitatea Antigonei, care nu concepe să renunţe la legea supremă a umanităţii din ea în favoarea calculului realist, ne dă măsura caracterului patetic al eroinei. Emil Staiger, care a redescoperit şi a analizat foarte bine, pe urmele lui Hegel, vocaţia patetică a dramei adevărate, a observat cu subtilitate că Antigona în durerea ei nu

[1] R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas*, Allgemeine Dramaturgie, Max Niemeyer Verlag, Halle / Salle, 1945, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

se compară cu celelalte fecioare ale Tebei, ci cu Niobe, cea pe care durerea a transformat-o în piatră pe înălțimile de la Sipylos [1]. În „Apus de soare" de Delavrancea, contradicția între imensa energie a bătrînului domnitor, aflat la crepusculul existenței, și eroziunea implacabilă a puterilor sale fizice, datorată rănii în curs de agravare, este situația dramatică pusă la baza piesei. Patetismul figurii lui Ștefan își trage izvorul însă din non-resemnarea de a vedea puterea sa dominatoare („autocratică" va spune G. Călinescu), nutrită de convingeri profunde cu privire la căile care au dus Moldova la strălucire, subminată de conjurația boerilor potrivnici, gata să profite de declinul puterilor sale fizice : zbaterea lui Ștefan, culminînd cu răzbunarea shakespeariană din final, are un caracter patetic, tocmai datorită orizontului superior care-i luminează conștiința, după cum izbucnirile sau confesiunile lui Bălcescu, în piesa lui Camil Petrescu, au un caracter patetic datorită abisului iremediabil între transcendența convingerilor sale și logica potrivnică a împrejurărilor, generată de erorile sau mărginirea celorlalți protagoniști ai revoluției.

Aristotel a pus în valoare cel dintîi cu extremă energie rolul primordial al *acțiunii* în structura operei dramatice. Fericirea și nefericirea indivizilor sînt înainte de toate un rezultat al *faptelor* lor ; în fapte, mai mult decît în oricare dintre formele de expresie, se cristalizează ființa lăuntrică a omului, și fapta rămîne precipitatul decisiv al naturii sale veritabile. Pornind de la asemenea criterii, de o desăvîrșită justețe, autorul „Poeticii" stabilea o ierarhie între diferitele componente ale operei dramatice (subiect, caractere, limba, judecata, elementul spectaculos și muzica), acordînd acțiunii preeminența categorică : „Mai însemnată între ele e totuși îmbinarea faptelor — scria Stagiritul —, pentru că tragedia nu-i imitarea unor oameni, ci a unei fapte și a vieții, iar fericirea și nefericirea decurg din fapte, țelul fiecărei viețuiri fiind realizarea unei fapte, ci nu a unei calități. Așa se și face că oamenii sînt într-un fel sau altul după caracterele lor, dar fericiți sau nefericiți după isprăvile fiecăruia." Și Aristotel nu șovăia să subordoneze cu totul acțiunii dramatice chiar existența caracterelor, acordîndu-le celor din urmă un

[1] Emil Staiger, *op. cit.*, p. 155.

neașteptat rol subisdiar, în formulări de un radicalism elocvent: „Dealtminteri, tragedie fără acțiune nici n-ar putea fi; fără caractere, însă, s-a mai văzut... Cine s-ar apuca, așadar, să pună laolaltă o seamă de tirade oglindind caractere — fie ele oricît de desăvîrșite sub raportul expresiei și al ideilor — nu va izbuti nici pe departe să dezlănțuie emoția tragică, de care se va apropia mai curînd o tragedie stîngace în aceste privințe, dar înzestrată cu subiect și cu îmbinare de fapte" [1].

Ni se pare în același timp evident că nici o acțiune nu poate fi disociată de lumea lăuntrică a pasiunilor și scopurilor care îi animă pe protagoniști. Hegel, care acorda acțiunii un loc nu mai puțin hotărîtor în structura operei dramatice, afirmă chiar la un moment dat în „Estetica" sa: „...în dramă nu acțiunea reală constituie latura principală, ci expunerea pasiunii interioare" [2]. Să fie oare aci o contradicție cu principiul aristotelic enunțat mai sus? Am văzut că la baza adevăratei situații dramatice se află faptul că o energie sufletească, însuflețită de scopuri determinate, este contrariată în desfășurarea ei de alte energii și pasiuni, cu scopuri distincte sau antagoniste. O ontologie a dramei ar trebui să identifice în eterogeneitatea și divergența pasiunilor și caracterelor, adevărata rădăcină a situațiilor dramatice.

O lume de caractere și pasiuni convergente ar fi prin definiție o lume nedramatică. Conflictul apare acolo unde auto-afirmarea unei energii și a unui scop este legată cu necesitate de lezarea și frustrarea unei alte energii și a altui scop, a căror reacție inevitabilă o provoacă. Faptul că cele două energii sînt cuplate într-o unitate antagonică, de natură dialectică, fiecare fiind condiționată de anihilarea celeilalte, pînă la deznodămîntul final, conferă adevărata tensiune conflictului dramatic. Am putea identifica rădăcina ontologică a situațiilor dramatice în faptul că prin definiție conștiința fiecărui individ are un orizont *finit*, coextensiv naturii și scopurilor sale particulare; ea se interferează cu orizonturile finite ale altor conștiințe, fixate deopotrivă în țelurile lor particulare. Contrapunctul conștiințelor, faptul

[1] Aristotel, *Poetica*, trad. de D. M. Pippidi, Editura Academiei, București 1965, p. 60—61.

[2] G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 567.

Scanned with OKEN Scanner

că fiecare dintre ele, urmîndu-şi traiectoria ei specifică, nu este în majoritatea cazurilor *transparentă* pentru cealaltă, ci este cantonată în orizontul propriu, duce, în împrejurări bine determinate, nu doar la interferenţe, ci la coliziuni. Încrucişarea caracterelor şi conştiinţelor finite, dialogul *sui generis* al orizonturilor lor iniţial impenetrabile, dezvăluindu-şi însă progresiv, pe parcursul acţiunii, natura lor veritabilă, furnizează adevărata materie a conflictelor dramatice. Tesman trăieşte în beatitudinea căsătoriei cu frumoasa Hedda, fără a bănui faţa ascunsă a fiicei generalului Gabler ; asesorul Brack îşi urmăreşte la rîndul său cu îndemînare ţelul de a o cuceri pe Hedda, năzuind să instituie triunghiul în proaspăta familie, dar firea adevărată a Heddei îi scapă cu totul ; doamna Elvsted i se încredinţează Heddei cu francheţe, fără a bănui sentimentele ei reale şi malignitatea ţelurilor ei. Succesiva revelare reciprocă a caracterelor în latura lor profundă şi superficial invizibilă, „peripeţiile" culminînd într-o „recunoaştere" finală (ca să folosim clasica terminologie aristotelică) : moartea lui Lövborg şi sinuciderea Heddei printr-un gest neronian, formează materia dramatică a piesei. Am citat exemplul unei piese de Ibsen, deoarece dramaturgul norvegian e un maestru al expoziţiei situaţiilor dramatice şi al desfăşurării virtualităţilor lor într-o acţiune impecabil construită.

Teoreticienii dramei s-au oprit nu o dată asupra constatării că o acţiune dramatică presupune ca o parte constitutivă a ei prezenţa spectatorului : acesta nu ar fi o simplă conştiinţă pasivă, înregistrînd neutru desfăşurarea evenimentelor pe scenă, ci un co-participant, a cărui putere de imaginaţie şi de reflecţie este solicitată activ de evoluţia acţiunii şi caracterelor. Emil Staiger compara odată acţiunea dramei cu desfăşurarea unui *proces*, în care probele şi contraprobele, produse de martorii alternativi, se succed într-o ordine bine determinată. Autorul este asemenea judecătorului, al cărui orizont omnicuprinzător depăşeşte prin definiţie pe cel unilateral al fiecăruia dintre protagonişti, iar publicul participă cu un interes activ la competiţia mărturiilor.

Hegel cerea autorului dramatic să fie asemenea prezenţei divine, care datorită omniscienţei sale, ridicîndu-se deasupra finitudinei şi unilateralităţii indivizilor, inculcă spectatorului imaginea reală a proceselor istorice, rezultanta finală a mul-

Scanned with OKEN Scanner

tiplei lor interacţiuni, transcendentă intenţiilor fiecăruia dintre indivizi în parte. Autorul dramatic este aşadar promotorul unei asemenea justiţii superioare, organ al adevăratei necesităţi istorice : „Veritabilul conţinut, elementul propriu-zis activ de-a lungul întregii opere dramatice îl dau deci, fără îndoială, puterile veşnice, eticul în sine şi pentru sine, zeii realităţii vii, în general divinul şi adevărul, dar nu în forma lor de putere în repaus, în cuprinsul căreia zeii nemişcaţi, în loc să acţioneze, rămîn, asemenea unor statui calme, cufundaţi fericiţi în sinea lor, ci divinul în mijlocul comunităţii sale, realizat ca scop şi conţinut al individualităţii omeneşti, solicitat să acţioneze şi pus în mişcare“ [1].

Într-un important studiu dedicat specificităţii limbajului în opera teatrală, publicat ca anexă la principala sa lucrare teoretică în cîmpul esteticii : „Das literarische Kunstwerk“ (Opera de artă literară), un estetician fenomenolog ca Roman Ingarden a subliniat insistent caracterul prin definiţie „activ“ al dialogului dramatic, bine distinct de cel „liniştit“ al altor tipuri de convorbire. Cu meticulozitatea sa obişnuită, Ingarden deosebea nu mai puţin de patru funcţiuni ale limbajului în opera teatrală : cea de *reprezentare* (Darstellung), de expoziţie a situaţiilor (absente sau prezente în scenă), cea de *expresie*, cu alte cuvinte auto-manifestarea caracterelor, cea de *comunicare*, desemnînd actele de adresare a unui personaj către celălalt şi însfîrşit cea de *influenţare*, în care s-ar revela cel mai pregnant caracterul de „formă a acţiunii“, pe care l-ar poseda limbajul locutorului în opera dramatică. Esteticianul polonez remarcă însă cu multă pătrundere că prin acţiunea de influenţare exercitată de limbajul personajului dramatic nu trebuie să se înţeleagă doar cea asupra partenerilor din piesă, ci şi cea asupra publicului, a cărui emoţie dramatică urmăreşte să o trezească. Spectatorul este aşadar o co-prezenţă în imanenţa acţiunii dramatice, oricîte aparenţe de autarhie ar avea desfăşurarea scenică. Fără îndoială, nu poate fi vorba de o interpelare directă (cel puţin în drama clasică), ci de o sensibilizare sui generis a contemplatorului pentru destinele personajelor evocate [2]. Ingarden regăsea aci

[1] Hegel, *op. cit.*, p. 561.

[2] Roman Ingarden, *Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel* în *Das literarische Kunstwerk*, Anhang, 2 Auflage, 1960, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, p. 407 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

în fond, pe un plan de generalitate estetică, vechea idee aristotelică despre funcţiunea *cathartică* a tragediei, aceea de a provoca purificarea sufletului prin trezirea sentimentelor de milă şi frică pentru destinul personajului tragic (în plan lingvistic sînt acele abia perceptibile deviaţii şi alterări, faţă de cursul limbajului curent, introduse de dramaturg în dialogul piesei, şi a căror „adresă" este conştiinţa contemplatoare).

Textul dramatic implică *reprezentabilitatea* ca o calitate constitutivă. Ea nu e o însuşire derivată, auxiliară, secundară, ci una consubstanţială adevăratelor situaţii dramatice. Teoreticienii dramei au revenit adeseori la ideea că timpul specific al dramei îl formează *prezentul* („gravid de propriul viitor" va spune Susanne Langer [1]), acţiunea dramatică impunîndu-se ca o prezenţă coercitivă, care fixează şi mobilizează în jurul ei, pînă la uitarea de sine, atenţia spectatorului. O situaţie apropiată de pragul intolerabilităţii îşi aşteaptă deznodămîntul : conflictul dramatic exercită o putere constrîngătoare. Goethe şi Schiller au dat o formulare memorabilă deosebirii între acţiunea epică şi cea dramatică. Ei au propus ca efigie a naratorului epic figura *rapsodului* şi ca emblemă a autorului dramatic pe cea a *mimului*. Rapsodului i-ar fi proprie o „cumpătare liniştită" (ruhige Besonnenheit), o perspectivă calmă şi atotcuprinzătoare asupra evenimentelor evocate : el îşi poate muta succesiv, în linişte, orizontul privirii spre evenimentele îndepărtate ale trecutului sau spre cele imediate ale prezentului, evocîndu-le în deplină libertate, schimbînd după voia sa unghiurile temporale. Naraţiunea sa se adresează puterii de imaginaţie a contemplatorului, a cărui atenţie se lasă egal distribuită asupra episoadelor narate, fără aerul vreunei constrîngeri sau prezenţe imperative. Mimul se adresează însă prin definiţie unui auditoriu nemijlocit, actele şi cuvintele lui ţintesc spre efecte sufleteşti directe. Prezenţa lui este imperativă şi constrîngătoare, ea nu lasă contemplatorului libertatea reflecţiei şi jocul liber al fantaziei (ca în cazul rapsodului), ci impune atenţiei o concentrare şi sforţare perpetuă. Caracterul de prezenţă directă al acţiunii scenice *înlănţuie* conştiinţa contemplatoare

[1] Susanne K. Langer *Sentimento e forma*, Feltrinelli Editore, Milano, 1965, p. 337.

Scanned with OKEN Scanner

într-o stare de „neliniște progresivă", pînă la restabilirea pe o treaptă superioară a echilibrului, odată cu deznodămîntul. Rapsodul ar creia o stare de liniște și disponibilitate, mimul una de nerăbdare și tensiune. În epică ar precumpăni motivele regresive (rückwärtsschreitende), cele care îndepărtează acțiunea de scopul ei, în dramă cele progresive (vorwärtschreitende), cele care stimulează și împing înainte acțiunea ; motivele retardatoare, care opresc mersul acțiunii și prelungesc drumul ei, ar fi utilizabile cu egal profit în ambele genuri [1].

S-au întreprins de-a lungul timpului diverse încercări de a reduce multiplicitatea situațiilor dramatice posibile la un număr de situații fundamentale, care ar reprezenta constantele conflictelor dramatice : de la Gozzi la G. Polti, și mai recent la Etienne Souriau, au existat cîteva asemenea tentative. Souriau în cartea sa „Les deux cent mille situations dramatiques" definește situația dramatică drept o „figură structurală", care ar articula un „sistem de forțe". El introduce noțiunea de „funcție dramatică" : în sistemul de forțe al acțiunii dramatice, fiecărui personaj i-ar reveni o funcție

---

[1] Goethe und Schiller, *Ueber epische und dramatische Dichtung* în vol. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, eine Auswahl von Dr. A. Ruest, Berlin, f.a., p. 177—181.

Într-un text datînd din anul 1878, intitulat *Literatura în teatrul nostru*, Caragiale a schițat o comparație între narațiunea epică și acțiunea dramatică, între „poveste" și „dramă", ajungînd la concluzii revelatoare, foarte asemănătoare cu cele ale lui Goethe și Schiller, reluate în teoria mai recentă a dramei de către Emil Staiger : „În o poveste, catastrofele se petrec și se înșiră neatîrnate unele de altele, neavînd altă rudenie între ele decît că sînt mai mult ori mai puțin atingătoare de ființa aceluiași subiect — întocmai ca niște mătănii : boabele între ele înseși fiind *neatîrnate (s.n.*, N.T.), sînt numai petrecute și înșiruite pe același fir ; putem tăia firul ori în ce parte și lăsa să cază oricîte boabe : dacă înodăm la loc, mătăniile, deși cu mai puține boabe, sînt tot mătănii. Altfel, însă, trebuie să fie planul unei drame ; aci, catastrofele atîrnă una de alta, curg una din alta, *se țes una cu alta pentru același sfîrșit (s.n.*, N.T.), adică pentru pregătirea catastrofei celei mari, a încheierii sau a *deznodămîntului* — întocmai cum celulele organice atîrnă una de alta și se țes între ele înseși pentru a forma organele, cari lucrează toate spre același sfîrșit, adică spre constituirea și iconomia ființei ; aci nu mai putem, ca la mătănii, să smulgem sau să ciuntim organele ori de unde și oricum, fără ca să nimicim ființa sau cel puțin să-i zdruncinăm toată iconomia". (I. L. Caragiale, *Literatura în teatrul nostru*, text reprodus în antologia „Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX", întocmită de B. Elvin, Biblioteca pentru toți, 1973, vol. I, p. 5).

Scanned with OKEN Scanner

determinată. Universul operei dramatice este asemenea unui microcosmos în care se focalizează energiile și conflictele din lumea macrocosmosului. Personajul dramatic este caracterizat nu numai prin energia sa autonomă, dar și prin locul bine determinat pe care-l ocupă în constelația de forțe a situațiilor evocate : el reprezintă așadar o „funcțiune dramatică", prin faptul că fiecare personaj „există pe de o parte în funcție de sistemul de ansamblu astfel constituit, și pe de altă parte acționează în mod funcțional conform naturii sale, așa cum o definește sistemul" [1].

Lumea i se înfățișează lui Souriau ca fiind străbătută de „forțe pure, de direcții de tensiune, de vectori (vections)", „carnea (ei) vie" este animată de „curenți vitali" : situațiile dramatice apar acolo unde emergența unei „forțe tematice" (o pasiune determinată) provoacă în viața plurală a celorlalte ființe, „reacțiuni, curente, contra-curente, desenînd o figură dinamică unde ele se ciocnesc și se lovesc unele de celelalte, într-un soiu de *coregrafie morală* (s.n., N.T.), care ține de esența acțiunii teatrale" [2].

Personajele dramatice s-ar constitui ca expresia unor asemenea energii supra-personale, înscriindu-se fiecare cu o funcțiune determinată în sistemul curenților vitali ai universului. Conjuncția personajului cu celelalte personagii într-un sistem riguros de interdependențe, alcătuind împreună o „figură structurală" bine definită, caracterizează viața operei dramatice.

Se poate oare identifica un număr limitat de forțe fundamentale (de vectori), din coliziunea și încrucișarea multiplă a cărora ar rezulta situațiile și conflictele dramatice ? Etienne Sourianu a ajuns la o concluzie pozitivă, propunînd un *model* al situațiilor dramatice, compus din șase funcțiuni esențiale caracteristice. El l-a întocmit după modelul astrologiei desemnînd fiecare funcțiune dramatică printr-o „siglă", împrumutată denominațiunilor astrologice (tăgăduind explicit valoarea astrologiei ca știință, el considera însă că „modelele" ei ar fi utile în cîmpul esteticii dramei) :

---

[1] Etienne Souriau, *„Les deux cent mille situations dramatiques"*, Paris, Flammarion, 1950, p. 55.

[2] *Ibid.*, p. 183.

Scanned with OKEN Scanner

Ω : Forţa tematică orientată.
⊙ : Reprezentantul bunului dorit, al Valorii orientante.
♁ : Obţinătorul virtual al acestui bun (cel pentru care acţionează).
O× : Opozantul.
Ω : Arbitrul care atribuie bunul.
(: *la Rescousse* (o forţă adjuvantă). Redublarea uneia dintre forţele precedente (de specificat după caz) [1].

Se observă din capul locului că factorul propulsor al situaţiilor dramatice îl constituie vectorul definit cu numele de *forţa tematică orientată*. Emergenţa ei într-o conjunctură determinată este cea care declanşează conflictul. Exemplul predilect folosit de esteticianul francez pentru a-şi ilustra schema de mai sus este cel al unei piese de Corneille : *Nicomède*, în care fiecare dintre funcţiunile enumerate şi-ar găsi inscripţia într-unul din personajele principale ale piesei. Teza sa este însă că orice situaţie dramatică reprezintă o combinaţie specifică a forţelor astfel identificate. S-ar spune că în interiorul oricărei constelaţii dramatice fiecare personaj îşi are locul său geometric, definit în funcţie de poziţia sa specifică pe tabloul întocmit de Souriau : poziţia este identificabilă şi definibilă aproape *more geometrico*, cu ajutorul siglelor. Nora, eroina din piesa cu acelaşi titlu de Ibsen, este „crucificată" între două impulsuri fundamentale contradictorii : dorinţa ardentă de a se realiza pe sine înseşi, de a i se recunoaşte dreptul opţiunilor independente şi al autodeterminării ca fiinţă suverană, şi dragostea pentru soţul ei, cel care în egoismul şi în suficienţa lui rămîne opac la o asemenea năzuinţă. Souriau descrie situaţia dramatică a Norei ca rezultînd din ciocnirea celor două dorinţe, aflate pînă la urmă într-un raport de antinomie ; conflictul nu şi-ar afla deznodămîntul decît atunci cînd eroina se emancipează de sub influenţa celui care fusese pînă atunci tutorele destinelor ei şi devine ea însăşi propriul ei arbitru. Conform schemei deduse din tabloul propus de esteticianul francez, Nora încarnează în situaţia iniţială deopotrivă pasiunea dominantă a autoafirmării şi „valoarea orientată" (emanciparea femeii),

[1] *Ibid.*, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

alături de „complicitatea dragostei pentru cel care reprezintă obstacolul în calea dorinței ei", în timp ce în cîmpul opus se află Helmer, forța potrivnică și în același timp arbitrul situației. Grafic lucrurile s-ar înfățișa deci astfel :

$$1)\ \Omega \odot \mathbb{C}\ (O^{\times}) - O^{\times}\ \Omega$$

Odată cu răsturnarea raporturilor de forță, în scena culminantă a piesei (cea care precede finalul propriu-zis : plecarea Norei), influența „lunară" a lui Helmer asupra Norei pălește și se stinge, iar în noua situație ea devine arbitrul propriei soarte și cuceritoarea valorii dorite (în cîmpul opus Helmer rămîne singur și izolat) :

$$2)\ \Omega \odot \Omega - O^{\times}$$

Am stăruit mai mult asupra lucrării lui Souriau deoarece, fără a ne face prea multe iluzii asupra valorii unor asemenea scheme (o analiză riguroasă a conflictului din „Casa cu păpuși" ne-ar duce la un tablou mult mai complex al evoluției situațiilor dramatice), ea rămîne una dintre tentativele semnificative de a clasifica *rațional* conflictele și situațiile dramatice. Cartea lui Paul Ginestier „Le théâtre contemporain dans le monde", publicată în 1961 (cu o prefață a lui Souriau), prelungește direcția inaugurată de esteticianul francez, propunînd o geometrie și o arhitectură dramatică, pe baza unui mare număr de analize concrete, efectuate adeseori cu un material de exemplificare mai modern [1].

O anatomie a textului dramatic trebuie să pornească înainte de toate de la distincția între „textul principal" și „textul auxiliar" (formulele „Haupttext" și „Nebentext" îi aparțin lui Roman Ingarden, care le-a folosit în cartea sa „Das literarische Kunstwerk"). Textul principal cuprinde vorbirea personajelor, ansamblul discursului lor, principalul mijloc pentru carcterizarea eroilor : specificul dramei constă într-adevăr în faptul că nu cunoaște decît „vorbirea directă", ca mijloc fundamental de (auto-) definire a personajelor, în timp ce proza epică introduce „vocea naratorului", în împrejurări determinate ea putîndu-se chiar dispensa de utili-

[1] Paul Ginestier, *„Le Théâtre contemporain dans le monde"*, *Essai de critique esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961.

zarea „vorbirii directe“ (a dialogurilor). Textul principal este *încadrat* în dramă de „textul auxiliar“ (sau „secundar“), care cuprinde ansamblul indicațiilor cu privire la locul și timpul acțiunii, caracterizări mai concise sau mai detaliate ale personajelor, notații cu privire la gesturile lor, eventual chiar evocarea unor stări de fapt care nu apar în textul principal al piesei etc. Cele două texte se află într-un raport de complementaritate, colaborînd la caracterizarea personajelor și situațiilor : stările de lucruri evocate în vorbirea directă a personajelor (cea care formează textul principal al piesei) sînt luminate prin indicațiile textului auxiliar, după cum descrierile și caracterizările din textul auxiliar își dobîndesc adevărata lor concretitudine prin vorbirea directă. Ingarden a menționat o „dublă proecție“ a personajelor și situațiilor în textul dramatic, grație dublei perspective a textului principal și textului auxiliar [1].

Odată cu trecerea de la textul dramatic la spectacol, de la textul scris la textul reprezentat (unii teoreticieni ai literaturii. ca B. Tomașevski, au admis chiar explicit legitimitatea unei variante scenice diferite și a unei variante literare diferite) [2] se produce însă fenomenul revelator al „dispariției“ textului auxiliar : ansamblul indicațiilor și notațiilor cuprinse în el urmează a fi concretizate și incarnate în mimică, gestică, expresie, decoruri, spațiu scenic, plastica spectacolului etc. Textul unic al piesei reprezentate este cel principal : de aci exigența auto-suficienței lui, necesitatea ca o piesă să se susțină în primul rînd, dacă nu exclusiv, prin vorbirea directă a personajelor.

Între autorii dramatici români, Camil Petrescu s-a distins printr-o atenție excepțională acordată caracterizărilor și notațiilor din textul auxiliar. Critica literară a timpului i-a reproșat chiar la un moment dat „abuzul de paranteze explicative“, care „stînjenesc lectura“ (Pompiliu Constantinescu despre „Danton“), după cum s-au găsit cronicari teatrali gata să ironizeze mulțimea caracterizărilor de personaje care ar fi cu totul irealizabile scenic (exemple tipice : Mioara

---

[1] Roman Ingarden, „*Das literarische Kunstwerk*“, *ed. cit.*, p. 220—222.

[2] B. Tomașevski, „*Teoria literaturii. Poetica*“, București, 1973, Ed. Univers, p. 294.

Scanned with OKEN Scanner

„ridică spre el ochii de madonă curentă", Radu e „crispat ca o meduză, alb de durere", Mioara „îl privește ca o carte poștală mirată" etc.). G. Călinescu i-a luat printre cei dintîi dramaturgului apărarea, arătînd în *Istoria literaturii române...* că „pentru cititor, luate ca parte integrantă din text, notele sînt excelente", cu concluzia exactă: „Analiza aceasta parantetică și subtilă dă mari satisfacțiuni intelectuale..." [1]. Problema care rămînea deschisă era însă valoarea unor asemenea indicații și note, adevărate „caete de regie" cum avea să le numească mai tîrziu autorul, pentru reprezentarea dramatică.

Camil Petrescu și-a explicat limpede programul estetic, deosebind „două soiuri de indicații în paranteză": unele care exprimă, în mod evident, simple deziderate (el citează „coloarea ochilor eroului sau ai eroinei"; cf. și exemplele de mai sus) iar altele „necesare", cum sînt cele care privesc mișcarea interioară a interpreților, ritmul debitului, tonalitatea și intensitatea vocii, intenționalitatea gesturilor. Pentru autorul dramatic român, care se ridica astfel împotriva opiniei tradiționale, unanim acceptate, asemenea indicații ar fi chiar mai importante decît textul vorbit, deoarece ele ar da semnificația reală textului vorbit. Oricît exces și paradox ar intra în asemenea opinii, motivarea lor rămîne plină de interes: arătînd că prefera ca un eventual regizor să realizeze textul care urmează intențiile și viața indicate în paranteză, „și nu textul vorbit", Camil Petrescu preciza că socotește „arta teatrului... mai curînd arta actului, decît arta cuvîntului, deci nu cum ni se pare că se crede îndeobște, cuvîntul nefiind cu alte cuvinte decît completarea actului și întrucît este el însuși act" [2]. Pentru a ilustra valoarea expresivă a caracterizărilor de personaje din textul auxiliar al

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, Fundația regală pentru literatură și artă, p. 663.

[2] Camil Petrescu, *„Notă regisorală"* în addenda la volumul III din „Teatru", Ediție definitivă, București, 1947, Fundația regală pentru literatură și artă, p. 522—523. Cînd vorbim de „exces" și „paradox" în opiniile lui C. P. ne gîndim la faptul că în piesa de teatru cuvîntul reprezintă *forma principală* a actului, și nu o formă printre altele, cu alte cuvinte vorbirea directă își păstrează prerogativele în opera dramatică (ceea ce bineînțeles nu diminuează cîtuși de puțin valoarea considerabilă a unui potențial text auxiliar, dens și bogat).

Scanned with OKEN Scanner

pieselor lui Camil Petrescu, să citățm un fragment din portretul lui Andrei Pietraru, eroul piesei „Suflete tari" : „Fire bolnăvicios de impresionabilă, cînd prea timidă, cînd excesiv de violentă. O neliniște și o nestabilitate în gesturi de aparat de mare precizie, sensibil la mai multe influențe deodată. Cînd e surprins, și orice gest neprevăzut îl surprinde, e cu totul desorganizat, bîlbîie fără să se poată regăsi, dar, de îndată ce își revine, instantaneu ca după o lege a totului sau nimic, e plin de viață, uneori cu izbucniri năprasnice. Mîna și gura îi sînt cu adevărat aristocratice" [1].

Odată clarificată structura globală a textului dramatic ne putem îndrepta privirile spre principalele momente care scandează desfășurarea acțiunii și conflictului dramatic. Pentru a nu fi suspectați că ne mișcăm în cadrele unei „poetici normative", cea care ar absolutiza o singură formulă de alcătuire a operei dramatice, este necesar să precizăm că structura lucrărilor dramatice este prin definiție supusă devenirii istorice și că o fenomenologie a dramei nu poate să facă abstracție de principiul istoricității. Definind așadar structura dramei după modelul poeticii aristotelice va trebui să avem în vedere evoluția în timp a configurațiilor dramatice, marcînd la momentul cuvenit reacțiile împotriva canoanelor clasice ale operei dramatice, cu inovațiile preconizate de ceea ce s-ar putea numi, cu un termen brechtian, o poetică non-aristotelică a dramei. Principiul evoluției istorice nu trebuie în același timp să ne împiedice a schița elementele constante din compoziția oricărei opere dramatice, sprijinindu-ne în primul rînd pe experiența operelor verificate de timp și pe cuceririle teoriei moderne a dramei.

Într-un articol al său de tinerețe, dedicat romanului „Zgomotul și furia" și temporalității la Faulkner, Jean-Paul Sartre formula la un moment dat o propoziție programatică : „Tehnica romanescă trimite totdeauna la metafizica romancierului" [2]. *Mutatis mutandis*, putem verifica adevărul unei asemenea propoziții și în cîmpul dramei. Tehnica operei dramatice nu este o problemă pur artizanală (dacă dăm conceptului de „tehnică" o accepție mai cuprinzătoare,

[1] Camil Petrescu, *Teatru*, ed. cit., vol. I, p. 8.
[2] Jean-Paul Sartre, *Situations*, I, Paris, 1947, Gallimard, p. 71.

Scanned with OKEN Scanner

în spiritul celei folosite de Sartre : configurare și organizare a materiei), ci ea decurge din cuprinsul mai adînc al lucrărilor dramatice. Marile opere dramatice (incluzînd deopotrivă tragedia și comedia) exprimă îndeobște conflictul a două ordini de valori : emergența unei forțe care incarnează una dintre aceste ordini de valori umane se lovește în mod necesar de rezistența și contra-acțiunea celor care reprezintă ordinea și scara de valori antitetică. Conflictele între Antigona și Creon sau între Hamlet și forțele potrivnice lui de la curtea regelui Danemarcei (ucigașii tatălui său) sînt exemple edificatoare. Bipolaritatea și tensiunea din inima conflictului dramatic nu reflectă așadar o ciocnire superficială, o neînțelegere exterioară, ci traduce în marile opere dramatice atinomiile adînci ale lumii, contradicțiile fundamentale din dezvoltarea vieții sociale și din istoria speței umane. O serie de teoreticieni germani ai dramei, de la Otto Ludwig la Robert Petsch, au încercat chiar cu insistență să introducă o distincție între interioritatea și exterioritatea conflictului dramatic, între nucleul lui „ideal" și aspectul lui „pragmatic", între „Vorgang" (proces, acțiune) și „Handlung" (acțiune, intrigă). Otto Ludwig a formulat deosebirea între „nexus"-ul ideal și cel pragmatic al conflictului dramatic iar R. Petsch a reluat-o în cartea sa „Vom Wesen des Dramas", concretizînd-o în distincția principială între „proces" (Vorgang) și „acțiune" (Handlung)[1]. „Procesul" (Vorgang) ar cuprinde ideația mai adîncă a piesei, problematica ei spirituală, în timp ce „acțiunea" (Handlung) reprezintă concretizarea ei în totalitatea episoadelor, materializarea ei în fabula propriu-zisă.

Dacă ar fi să aplicăm distincția de mai sus la analiza unei opere dramatice, ar trebui să descoperim într-o piesă ca *Iuliu Cezar* de Shakespeare „nexus"-ul ei *ideal* în conflictul dintre morala stoică sau epicureică a republicanilor Brutus și Cassius și primejdia dictaturii și autocrației, incarnată de

[1] În limba română termenii „Vorgang" și „Handlung" se lasă de fapt traduși deopotrivă prin termenul de „acțiune". Am fi preferat să traducem cel dintîi prin *acțiune* și cel de al doilea prin *intrigă*, pentru a marca separația între interioritate și exterioritate, intenționată de Petsch. Autorul german folosește însă noțiunea de *intrigă* în accepția ei restrictivă negativă : intriga ca acțiune a personajelor negative (exemplu · cea a lui Jago din „Othello").

Scanned with OKEN Scanner

veleităţile tiranice ale lui Cezar : caracterul insuportabil al puterii unipersonale, cu abuzurile şi violenţele ei potenţiale, confruntat cu rigorismul etic şi devotamentul absolut faţă de obşte al lui Brutus, formează miezul problematic al piesei, nucleul generator al acţiunii şi intrigei, al „nexus"-ului ei *pragmatic*. Ca orice operă dramatică superioară, piesa lui Shakespeare şi-ar împlînta astfel rădăcinile într-o contradicţie fundamentală a istoriei umane, a cărei putere de iradiaţie depăşeşte cu mult sfera acţiunii materiale propriu-zise din piesă. Este ceea ce Aristotel ar fi numit „mythos", în care vedea adevăratul „fundament" sau „suflet" al dramei ; „mythos"-ul ar fi fost bine distinct de acţiune în sensul îngust al cuvîntului, dar şi de conţinutul formulabil în sens filozofic, de pictura „caracterelor" sau de expresia poetică [1].

Comentatorilor mai recenţi ai tezelor lui Otto Ludwig şi R. Petsch nu le-a scăpat însă primejdia unei discriminări prea tranşante între „sufletul" acţiunii şi „corpul" ei, între idealitatea şi materialitatea dramei, între „mythos" şi intriga dramei. O separaţie a celor două planuri ascunde în ea primejdia confuziei între opera dramatică şi „filozofia aplicată", cu alte cuvinte cea a „ideologismului" şi „filozofismului" în interpretarea literaturii [2]. Adolf Beiss se opune oricărei ierarhizări a celor două planuri şi, mai ales, abstragerii „ideii" din „corpul" dramei. Paradoxul este însă nu numai că el menţine legitimitatea distincţiei (nu însă şi ierarhizării !) între *nexus*-ul ideal şi cel pragmatic al operei dramatice, dar ajunge să distingă în imanenţa acţiunii dramatice încă două „*nexus*"-uri : cel al acţiunii scenice, al întreţeserii episoadelor în funcţie de *reprezentarea* scenică („perfecţiunea scenică" a unei piese construită cu o tehnică impecabilă aparţine acestui plan) şi cel al expoziţiei teatrale (Darbietungsnexus), în care intră funcţia unificatoare exercitată de autorii spectacolului teatral (regizor, actori etc.) şi de co-participarea publicului.

Pentru a-şi susţine teza că numai prin prezenţa *simultană* şi împletirea organică a celor patru planuri şi tipuri de conexiune dramatică-teatrală se poate asigura valoarea unei

---

[1] Robert Petsch, *Wesen und Formen des Dramas*, ed. cit., p. 64.

[2] Adolf Beiss, *Nexus und Motive*, Beitrag zur Theorie des Dramas, în volumul *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Herausgegeben von Werner Keller, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1976, p. 154.

Scanned with OKEN Scanner

piese de teatru, Adolf Beiss indică drept argument efectele estetice negative pe care le are hegemonia unuia dintre nexus-uri în defavoarea celorlalte. O precumpănire a celui „ideal" duce la „de-corporalizarea" acțiunii și la primejdia unei „retorice fără eficiență scenică" („filozofism" în loc de „dramatism"), o predominare a „acțiunii", prin abuzurile unei intrigi îmbelșugate, transformate aproape în scop în sine, ar duce la pierderea transparenței pentru cuprinsul spiritual mai adînc, dar și la o suferință a „economiei reprezentării" (al treilea nexus !), un exces al mijloacelor de reprezentare scenică ar defavoriza în mod necesar grija pentru „cuprinsul și demnitatea" spirituală a piesei ca și pentru tensiunea acțiunii (de ex. abuzul de gag-uri, de efecte înveselitoare etc.), ș.a.m.d. [1].

Este evident, de pildă, că substanța dramatică a unei piese ca *Iuliu Cezar* nu se reduce pur și simplu la antinomia de valori formulată mai sus, chiar dacă ea reprezintă centrul gravitațional al dramei. Există în piesă o serie întreagă de *motive* care hrănesc acțiunea ei dramatică : credința sinceră a lui Marc-Antoniu în grandoarea lui Cezar și loialitatea lui față de memoria conducătorului roman, ambele generînd reacțiunea lui înverșunată față de ceea ce consideră a fi „trădarea conspiratorilor", idealismul naiv al stoicului Brutus, care-l cruță, împotriva avertismentului lui Cassius, pe Antoniu, convins că gestul său : uciderea lui Cezar, va fi înțeles

---

[1] *Op. cit.*, p. 140. Într-o pagină din Camil Petrescu, aflată printre manuscrisele scriitorului („Despre trăirea nemijlocită ca obiect al spectacolului. Fenomenologia prezenței"), găsim cîteva observații adînci cu privire la unitatea necesară între *sens* și *acțiune* în dramă, care par să meargă într-o direcție convergentă cu cea a teoreticianului german. Pornind de la teza principială : „Act dramatic în afară de prezența omenească și de cea antropomorfică nu există", Camil Petrescu continua : „Nu acțiunea ca mișcare este, deci, esența dramei, cum greșit s-a interpretat termenul grecesc, și care, înțeles perpetuat greșit, stă la baza tuturor interpretărilor despre dramă, ci *actul în sens de prezență*, întrucît traduce prezența umană. Mai exact, nu simpla prezență umană, ci prezența conștiinței... (Firește că acțiunea în teatru, înțeleasă ca mișcare obligatorie, a dus la consecințe absurde sau la nedumeriri care au năruit multe opere critice. Astfel, s-a văzut că o mulțime de lucrări făceau exces de „intrigă", de mișcare, de acțiune, și nu erau dramatice, iar altele lipsite de acțiune erau totuși dramatice — cum e cazul lucrărilor lui Bernard Shaw, autor foarte jucat, deci foarte dramatic, căruia i se reproșează totuși... lipsa de acțiune)".

Scanned with OKEN Scanner

de popor și că Marc-Antoniu însuși, făcînd elogiul lui Cezar, nu va putea clinti o asemenea superioară îndreptățire etc., etc. Acțiunea dramatică se constituie așadar dintr-o pluralitate de motive, gravitînd în jurul unuia central, din complicata interacțiune a cărora se naște efectul dramatic final. După cum s-ar putea arăta, printr-o mișcare inversă a demonstrației, că diversitatea motivelor care compun intriga unei piese (un exemplu pregnant : „Scrisoarea pierdută" a lui Caragiale), iradiază o „idee" centrală, converg spre un miez spiritual mai adînc („nexul ideal") : comedia politicianismului român, divorțul între aparență și esență, între mască și adevăr, că așadar bogăția truculentă a situațiilor din planul „intrigei" sau al „expoziției scenice" e articulată pe fondul unei situații de fond mai profunde. Adolf Beiss nu va șovăi deatlfel să distingă în finalul studiului său, în perfectă simetrie cu cele patru tipuri de conexiune dramatică, patru tipuri de motive : motive ale „procesului" dramatic (Vorgang), ale „intrigii", ale „reprezentării" scenice și ale „expoziției" teatrale [1].

O descompunere a acțiunii dramatice în părțile ei componente trebuie să țină seama de factura specifică a lucrării dramatice supuse analizei. Ea trebuie să plece de la premisa că nu există un model universal al arhitecturii dramatice, ci o varietate de tipuri. S-au făcut dealtfel interesante încercări de clasificare a structurii operelor dramatice, stimulate îndeosebi de cercetările lui Wölfflin în cîmpul artelor plastice. Tudor Vianu saluta cu interes în textul său din 1946 „Cîteva observații la deschiderea unui curs" rezultatele dobîndite în acest sens, recomandîndu-le ca o direcție vrednică de urmat (aluziile erau făcute, ni se pare, la analizele lui Oskar Walzel, care pornind de la clasificarea operelor picturale în „tectonice" și „atectonice", efectuată de Wölfflin, o aplicase cu succes la studiul compoziției în operele dramatice) [2]. Distincția între forma „închisă" și forma „deschisă" de organizare a conflictului dramatic, introdusă de Walzel, s-a bucurat îndeosebi de o largă audiență, mai ales după apariția formulei „teatrului epic" a lui Bertolt Brecht : se

[1] *Idem*, p. 154—157.

[2] Tudor Vianu, *„Opere"*, vol. 7, Editura Minerva, 1978, p. 509—510.

Scanned with OKEN Scanner

ştie că Brecht şi-a elaborat programul său estetic într-o polemică explicită cu formula „centralizată" şi „închisă" de organizare a acţiunii dramatice, caracteristică majorităţii pieselor clasice.

S-a observat în diverse împrejurări că modelul geometric de organizare al pieselor clasice era cel al *piramidei*. De o largă notorietate s-a bucurat mult timp tentativa lui Gustav Freytag de a circumscrie printr-o schemă bine articulată formula de desfăşurare a acţiunii dramatice în operele clasice. Ea este utilizată în continuare ca un punct de reper pentru a defini noile modalităţi de construcţie dramatică, născute printr-un act de subversiune a formulei statuate cu o claritate exemplară de Freytag [1].

Formula lui Freytag ne interesează deoarece deschide o nimerită cale de acces spre principalele componente ale acţiunii dramatice. Ea prelungeşte dealtfel în bună măsură clasicele scheme aristotelice din „Poetica". Autorul cunoscutei cărţi „Die Technik des Dramas" (prima ei ediţie datează din 1863 şi s-a bucurat de o recenzie a lui W. Dilthey) împarte acţiunea dramatică, într-un prim moment al analizei, în trei momente fundamentale : introducerea — punctul culminant — catastrofa. Opera dramatică concepută astfel are forma unei piramide : prima ei jumătate este jalonată de expoziţie (introducere) şi punctul culminant, fiind caracterizată prin *mişcarea ascensională* a acţiunii, iar cea de a doua este cuprinsă între punctul culminant şi deznodământ, reprezentînd *mişcarea descendentă*. Regăsim aci celebra tripartiţie artistotelică : „Întreg e ceva ce are început, mijloc şi sfîrşit. Început e ceea ce, prin natura lui, nu urmează în chip necesar după nimic, dar care, mai curînd sau mai tîrziu, e urmat neapărat de altceva. Sfîrşit, dimpotrivă, e ceea ce urmează obişnuit după altceva, fie în virtutea unei necesităţi, fie a unei deprinderi, şi după care nu mai urmează nimic. Mijloc, ceea ce urmează după ceva şi e, la rîndu-i, urmat de altceva" [2].

---

[1] Un excelent studiu în acest sens, la care vom mai avea ocazia să ne referim, este cel al lui Reinhold Grimm : *„Pyramide und Karusell"*, retipărit după volumul său : „Strukturen. Essays zur deutschen Literatur" în culegerea recentă *Beiträge zur Poetik des Dramas*, ed. cit., p. 352—382.

[2] Aristotel, *„Poetica"*, ed. cit., 1450 b 27, p. 62—63.

Scanned with OKEN Scanner

Odată stabilită structura piramidală a acțiunii dramatice, teoreticianul german al dramei distinge însă în interiorul ei nu mai puțin de cinci părți, introducînd între cele trei momente statuate inițial încă două : a) introducerea ; b) creșterea ; c) punctul culminant ; d) coborîrea (Fall) sau conversiunea ; e) catastrofa. Este interesant însă că în interiorul unei asemenea scheme globale Freytag căuta să identifice trei momente nodale, de a căror prezență ar depinde desfășurarea dramatică a acțiunii. Cel dintîi, numit „momentul excitant" („*das erregende Moment*"), s-ar situa între introducere și creștere marcînd începutul acțiunii dinamice, cel de al doilea, definit drept „momentul tragic", s-ar localiza între punctul culminant și coborîre, marcînd începutul contra-acțiunii, iar cel de al treilea, „momentul ultimei tensiuni", și-ar afla locul înaintea deznodămîntului, între conversiune (Umkehr) și catastrofă [1].

Fără a acorda cîtuși de puțin unei asemenea scheme o valoare absolută, ea rămîne un model instructiv de clasificare a momentelor dramatice în „drama tectonică". Contribuții mai recente în teoria dramei și-au concentrat atenția asupra uneia sau alteia dintre părțile constitutive ale acțiunii dramatice, asupra unuia sau altuia dintre elementele componente ale textului dramatic, fără a mai vorbi de cele dedicate altor „modele" posibile de configurare a materiei. Structura definită de Freytag va rămîne însă mereu un punct de reper.

S-au făcut astfel interesante analize morfologice ale primului moment din succesiunea celor care compun suita acțiunii dramatice, *expoziția*. Prin analogie cu *exordium*-ul și *proemium*-ul din vechile tratate de retorică, se pot distinge diferite funcțiuni ale expoziției în conflictul dramatic : una pur informativă, cu privire la principalii protagoniști ai acțiunii, la locul și timpul desfășurării, la preistoria evenimentelor și personajelor etc. ; paralel cu ea, expoziția ar rîvni să cucerească favoarea publicului (*captatio benevolentiae*, procedeu frecvent în retorică), în care se include și trezirea unei posibile „simpatii dilective" (Etienne Souriau) pentru eroul piesei ; în sfîrșit stîrnirea *atenției*, prin diverse procedee : a marca importanța evenimentelor pentru destinul protago-

[1] Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*, vierte, verbesserte Auflage, Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1881, p. 100 și urm.

niştilor, a trezi incertitudinea pentru evoluţia lor etc. incumbă deopotrivă expoziţiei [1]. Atribuind momentului inaugural al piesei dubla funcţiune de instruire şi influenţare a publicului un cercetător ca Hans Günther Bickert a pus în valoare o serie de fecunde analogii cu procedeele retoricii, preconizînd chiar o retorizare a dramaturgiei ca direcţie de cercetare : *insinuarea* (insinuatio) este un asemenea procedeu, cu o funcţie preparatorie pentru evenimentele care se vor succeda, după cum expresia „Semina spargere" (a împrăştia seminţe) traduce în mod elocvent funcţia expoziţiei de a institui premize cu o scadenţă în evoluţia ulterioară a acţiunii [2].

Într-o piesă ca *Iuliu Cezar* de Shakespeare expoziţia are la bază un acord inaugural : dialogul între tribuni şi plebei, care anunţă motivul central al piesei (teama de dictatura lui Cezar) şi continuă cu scenele-cheie ale apariţiei lui Cezar şi ale dialogului Brutus-Cassius, în care se prefigurează acţiunea centrală : conspiraţia împotriva virtualului tiran. „Momentul excitant" al acţiunii, despre care vorbea G. Freytag, ar putea fi identificat în procesul de incubaţie al gîndului consipraţiei în conştiinţa lui Brutus, ca urmare a presiunii învăluitoare exercitată de Cassius : de aci linia acţiunii urcă într-o creştere progresivă (dialogul Brutus-Portia e un puternic factor de potenţare a procesului dramatic) pînă la „punctul culminant", asasinarea lui Cezar. Schema piramidală a conflictului dramatic desenată de Freytag pare să-şi găsească o excelentă aplicare în analiza unei asemenea drame shakespeariene. În cartea sa „Die Technik des Dramas", G. Freytag îşi alege dealtfel exemplele privilegiate din teatrul lui Shakespeare. Momentului culminant i-ar urma mişcarea descendentă a acţiunii, inaugurată de ceea ce autorul german numeşte al doilea moment nodal : „momentul tragic". În „Iuliu Cezar" scenei culminante i-ar urma o

---

[1] Este inutil a mai sublinia că în „drama tectonică" sînt dezavuate procedeele narative în expoziţie, ca o intrusiune a epicului în dramă, cultivîndu-se „expoziţia în acţiune", cea în care elementele de caracterizare a personajelor, de evocare a împrejurărilor şi a pre-istoriei lor etc. sînt întreţesute în desfăşurarea situaţiilor dramatice. Piesele lui Ibsen rămîn exemplare în acest sens.

[2] Hans Günther Bickert, *Expositionsprobleme des tektonischen Dramas* în volumul *Beiträge zur Poetik des Dramas*, p. 39—70.

Scanned with OKEN Scanner

tranziție : convorbirea între Marc-Antoniu și grupul conspiratorilor în fața leșului lui Cezar, spre „momentul tragic" al piesei : scena de mare efect a „răsturnării situației" prin discursul de extremă abilitate al lui Antoniu în fața mulțimii, cel care va declanșa răscoala împotriva conspiratorilor și va marca începutul războiului civil. „Momentul tragic" desemnează într-o asemenea schemă piramidală a acțiunii dramatice începutul liniei descendente. Freytag insista asupra faptului că sub raport tehnic ea reprezintă partea cea mai dificil de realizat, deoarece urmează unor momente de mare tensiune, ceea ce nu poate să nu atragă o relaxare a atenției. Linia descendentă a acțiunii este îndeobște rezultatul acțiunii contra-forțelor din piesă, cele care se opun acțiunii inițiate de eroul sau eroii principali (germanii utilizează expresiile „Spiel" și Gegenspiel" pentru a desemna cele două planuri). Am văzut însă că schema lui Freytag include prezența (e adevărat aleatorie) a unui al treilea moment dramatic, care ar preceda catastrofa : cel al „ultimei tensiuni". În *Iuliu Cezar* linia descendentă a acțiunii, culminînd în deznodămîntul tragic : moartea celor doi capi ai conspirației, ar include înainte de final un asemenea moment al *ultimei tensiuni* : refuzul lui Brutus de a accepta ideea sinuciderii, dezavuarea tipic stoică a unui asemenea gest (scena doua a actului V), ultima profesie de credință a conștiinței sale non-resemnate înaintea sfîrșitului nobil pe cîmpul de luptă.

Studiul elementelor componente ale acțiunii dramatice trebuie să plece așadar de la ideea caracterului ei funcțional și sferic (ne gîndim în primul rînd la „drama tectonică", apropiată de modelul clasic), cu alte cuvinte de la convergența necesară a efectelor în jurul principiului ei ultim. „O dramă... este acea lungă evoluție care pornește dintr-o situație problematică și termină într-o soluție bine motivată" — scria la un moment dat Tudor Vianu[1]. Cînd spunem de pildă că *scena* reprezintă unitatea minimală a acțiunii dramatice ne putem gîndi fie la rolul ei funcțional în economia internă a dramei (cu alte cuvinte la funcția ei dramatică propriu-zisă), fie la utilizarea ei ca mijloc pur tehnic de împărțire a acțiunii, în funcție mai ales de necesitățile spectacolului. În accepția ei pur tehnică scena este acea parte a acțiunii deli-

[1] Tudor Vianu. *Opere*, vol. 7, ed. cit., p. 282.

Scanned with OKEN Scanner

mitată de apariţia şi dispariţia din scenă a unora dintre personajele piesei : o asemenea împărţire exterioară a acţiunii are drept criteriu prezenţa în interiorul *unei* scene a aceluiaşi număr de personaje. S-a observat însă că o serie de autori dramatici au tins să confere scenei o funcţie *internă*, ca o parte constitutivă a acţiunii dramatice, astfel încît din punct de vedere tehnic este posibilă în interiorul unei scene, concepută într-un asemenea mod, o *succesiune* de intrări şi ieşiri ale personajelor [1]. Lucrurile apar şi mai clare în cazul *actului*. Boris Tomaşevski indică într-adevăr ca mobil al împărţirii piesei în acte fie necesităţi *psihologice* (capacitatea de atenţie a spectatorului), fie necesităţi *tehnice* (întreruperea spectacolului în vederea schimbării decorurilor, a costumelor etc., ceea ce generează pauzele), dar abia atunci cînd indică dincolo de asemenea cauze mecanice necesităţile interne de ordin tematic : realizarea unei „unităţi tematice finite", el atinge adevărata raţiune a existenţei *actelor* [2].

Teoreticienii mai vechi şi mai noi ai dramei au înclinat însă să vadă, mai curînd decît în scenă, tablou sau act, în „situaţie" sau în „motiv" adevărata celulă a vieţii dramatice. Pierre Larthomas scria dealtfel în recenta sa carte *Le langage dramatique* că ar fi poate mai exact să se vorbească despre acte şi scene ca despre *forma* operei, în timp ce situaţiile ar fi intim legate de *substanţa* ei [3]. Robert Petsch era înclinat să definească *motivul* drept cea mai mică unitate de construcţie a acţiunii dramatice, în timp ce Larthomas vede în „situaţie" sau în „mişcare" (în accepţia dată de Jacques Scherer noţiunii de „mouvement", prin analogie poate cu discursul muzical) unitatea de bază. Este de la sine înţeles că „motivul" dramatic, sau la o scară şi mai redusă „situaţia" dramatică, sînt strîns legate de trăsăturile de caracter ale personajelor.

O piesă de teatru este o succesiune de situaţii şi motive dramatice, articulate într-o ordine ierarhică. S-ar putea distinge, pe urmele lui R. Petsch (dar fără a împinge prea de-

---

[1] Wolfgang Kayser *Das sprachliche Kunstwerk*, Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, zehnte Auflage, 1961, Francke Verlag Bern und München, p. 170.

[2] B. Tomaşevski, *Teoria literaturii*, *Poetica*, ed. cit., p. 294—295.

[3] Pierre Larthomas *Le langage dramatique*, 1972, Paris, Armand Colin, p. 127.

Scanned with OKEN Scanner

parte pedanteria clasificărilor), motive centrale sau „nucleare", motive auxiliare, motive destinate să împlinească şi să rotunjească acţiunea (Füllmotive), motive ale cadrului acţiunii (Rahmenmotive), motive de tranziţie a acţiunii (Brückenmotive)[1] Situaţia sau motivul dramatic apar acolo unde conjuncţiunea unor caractere şi atitudini revelează un raport de tensiune între ele (care poate fi dramatic, tragic sau comic), actualizîndu-l într-o stare de „virulenţă". Trecerea unui asemenea raport de tensiune din starea de latenţă în starea de „virulenţă" formează miezul conflictului dramatic. În *Scrisoarea pierdută* motivul central al acţiunii este cel pe care îl indică şi titlul : intriga piesei e nutrită de peripeţiile în jurul pierderii şi regăsirii scrisorii. Acesta este însă un motiv central al „intrigii", al acţiunii exterioare (al „nexus-ului pragmatic" despre care vorbeam mai sus) pe care se grefează adevăratul motiv nuclear (cel al „nexus-ului ideal") : comedia politicianismului. Intriga piesei este hrănită cu o multitudine de situaţii şi motive comice, generate de natura personajelor aduse în scenă : candoarea enormă a lui Trahanache, versatilitatea şi slugărnicia lui Pristanda, dezorientarea cetăţeanului turmentat, „curajul" lui Farfuridi, ramolismentul pe un fond de şiretenie al lui Dandanache etc. Multitudinea situaţiilor gravitează însă în jurul unui ax central, care este *motivul adînc* al piesei.

Într-o dramă ca *Suflete tari* de Camil Petrescu situaţia dramatică generatoare a piesei (în acelaşi timp „motivul" ei principal) este contradicţia profundă în care se zbate sufletul lui Andrei Pietraru : pasiunea ardentă pentru Ioana Boiu se mistuie în tăcere, grevată de conflictul între condiţia sa de „umil bibliotecar" şi rigiditatea aristocratică a eroinei. Hotărîrea de a-şi înfrînge printr-un extraordinar efort de voinţă timiditatea şi a-şi mărturisi pasiunea, pentru a frînge dura linie de caracter a femeii iubite, şi a o cuceri graţie autodezvăluirii sufletului său de „adevărat prinţ al sacrificiului şi devotamentului" (virtuţile sufleteşti ar urma să-şi impună supremaţia asupra prejudecăţilor sociale), formează miezul conflictului dramatic, localizat în actul decisiv al piesei, cel de al doilea. Motivului central al piesei îi sînt asociate o

[1] Robert Petsch, *op. cit.*, p. 130 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

serie de motive auxilare, sau de motive ale „cadrului social", destinate să-l pună în valoare și să-l potențeze pe cel dintîi". Prezența lui Culai, evocînd un mod de viață non-problematic, străin în robustețea lui de complicațiile sufletului lui Andrei Pietraru, dar exprimînd și o alternativă la viața închisă, încărcată de prejudecăți, din casa familiei Boiu, motivul „duelului" între prințul Șerban și Andrei Pietraru, destinat să sugereze o trăsătură esențială de caracter a lui Andrei : mîndria neîncovoiată, motivul de cadru introdus de figura lui Șerban-Saru Sinești, politicianul liberal, a cărui prezență definește prin contrast inflexibilitatea mentalității feudale a lui Matei Boiu-Dorcani, sînt exemple edificatoare. Piesa se construiește din succesiunea și articularea contrapunctică a unor asemenea situații și motive, gravitînd în jurul celui central. Diviziunea în acte (trei la număr) nu are cîtuși de puțin un caracter convențional, ci exprimă fidel ritmul lăuntric al acțiunii, scandat în trei mari mișcări cuprinzătoare : dacă primul act cuprinde expoziția situației antinomice definite mai sus iar cel de al doilea explozia pasiunii lui Andrei, confruntarea patetică a protagoniștilor și „răsturnarea liniei de caracter" a eroinei (adevărată „peripeție" dramatică în sensul aristotelic al cuvîntului : „o schimbare a celor petrecute în contrariul lor"), cel de al treilea, care debutează cu un „moment de liniște", relaxare necesară după tensiunea extremă din finalul actului precedent, include anularea triumfului lui Andrei și reapariția antagonismului de mentalitate între protagoniști, generat de tenacitatea prejudecăților de castă (un gest inocent al lui Andrei, susceptibil însă de o contra-interpretare, stîrnește furia oarbă a Ioanei și stă la baza cuvintelor biciuitoare pe care eroina le aruncă nefericitului amant). Deznodămîntul, de un autentic patetism și dramatism (pentru a-și dovedi loialitatea printr-un act definitiv eroul se împușcă) nu coincide cu finalul propriu-zis (în versiunea ultimă : eroul nu moare, ci e doar rănit). Caracterul convențional al finalului (edulcorat de autor în varianta finală a piesei) în contrast cu dramatismul autentic al deznodămîntului ne îngăduie să atragem atenția asupra însemnătății acestor două momente, care pot coincide dar pot fi și distincte, în construcția armonică a pieselor.

Paralel cu ierarhia motivelor în cadrul acțiunii dramatice se poate stabili printr-o secțiune verticală în corpul dra-

Scanned with OKEN Scanner

mei și o ierarhie a personajelor. Paul Ginestier a propus recent un „model" de ierarhizare a personajelor, distingînd trei planuri în ordine descrescîndă : supraexistența, existența și subexistența [1]. Dacă ar fi să aplicăm la exemplul unei piese românești, de pildă „Jocul ielelor", modelul propus de Ginestier, ar urma să-l integrăm pe protagonistul principal al piesei, Gelu Ruscanu, planului „supraexistenței", să considerăm personaje ca Praida, Maria Sinești, Șerban-Saru Sinești sau chiar Penciulescu ca aparținînd zonei „existenței" și să clasificăm restul personajelor, cele cu un rol episodic, în cîmpul numit de Ginestier al „subexistenței". Esteticianul francez definește sub raport dramaturgic zona supraexistenței teatrale, cea în care „tronează eroul", prin trei caracteristici : a) mișcare imobilă [2], datorată unei tensiuni interioare ; b) sinteză dinamică a semnificațiilor secunde ale celorlalte personaje și a tezelor autorului ; c) centru al acțiunii, cel care îi alege pe ceilalți și care este ales de destin. Gelu Ruscanu, prin tensiunea insolubilă care-i devorează conștiința : aspirația irepresibilă spre absolut și imensa dezolare de a nu-l putea realiza în ordinea pragmatică, întrunește într-adevăr, într-un mod exemplar, caracteristicile „eroului" din planul supraexistenței. Nici unul dintre ceilalți eroi nu se ridică la dimensiunea transcendentală în care se mișcă promotorul „dreptății absolute". Praida îi este poate superior în planul lucidității politice, dar înțelepciunea lui de luptător pentru o cauză socială determinată nu oferă un răspuns veritabil dilemei din conștiința lui Ruscanu. Maria Sinești apără cu patimă drepturile dragostei, cerînd firească indulgență pentru momentele de slăbiciune, dar pledoaria ei se lovește de exigențele implacabile ale absolutului, de „lama rece de oțel" a minții lui Ruscanu, pentru care nu există compromis sau slăbiciune, nici în planul amorului. Morala sceptică și relativistă a lui Penciulescu, cinic hrănit de experiențele unei lumi aflate „la porțile Orientului", pe un fond de luciditate reală, se află la antipodul

---

[1] Paul Ginestier, *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris, 1961, Presses Universitaires de France, p. 104—105.

[2] Ginestier consideră o asemenea alianță de termeni contradictorii, care ar fi cu totul lipsită de sens în mecanică, cu totul pregnantă în psihologie, unde ar exista „imobilități epuizante, reclamînd cîteodată mai multă energie nervoasă decît mișcările cele mai violente" (*op. cit.*, p. 105, nota).

inflexibilității justițiare a lui Ruscanu și o pune în valoare prin contrast. Este așadar logic să încadrăm asemenea personaje în planul numit de Ginestier al *existenței teatrale*, unele desigur în vecinătatea imediată a planului superior, cel al lui Gelu Ruscanu, altele pe o treaptă sau alta mai jos. Planului existenței, în care „se *mișcă personajele*" (distincte în ierarhia lui Ginestier de „*erou*") îi sînt atribuite următoarele caracteristici: a) mișcări reale datorate exteriorizării tensiunilor, b) semnificații de primul grad consistente cu repartizarea împărțită a tezelor dramaturgului, c) situație la periferia acțiunii (în cazul „Jocului ielelor" ni se pare limpede că ultima caracteristică i s-ar putea aplica cel mult lui Penciulescu, nu însă și celorlalte personaje menționate, al căror rol în acțiune este central și foarte apropiat de destinul lui Ruscanu). Pe treapta cea mai de jos în scara ierarhică sînt situați „comparșii", personajele cu o prezență sporadică, care ar fi: a) caricaturi de teme sau de idei, b) schițe de sentimente, c) (ar avea) un rol de utilitate în mecanica acțiunii. Sînt în „Jocul ielelor" personajele destinate să creeze atmosfera unei redacții socaliste de la începutul secolului (Sache, Dașcu, Kiriac), aparițiile episodice (Nacianu, primul-procuror, Elena Boruga, Irena Romescu etc.), al căror rol nu este însă mai puțin important pentru a realiza „infrastructura concretă" a piesei [1].

Tiparele formei clasice a dramei au fost însă supuse de-a lungul timpului unui treptat proces de eroziune. Rebeliunea împotriva tipului de dramă „tectonic", cu o structură centra-

[1] Termenul îi aparține lui Camil Petrescu însuși, care l-a folosit în *Addenda* la *Falsul Tratat*, unde dealtfel a expus o remarcabilă teorie personală cu privire la structura ierarhic-concretă a operei dramatice, cu specială aplicație la „drama absolută". Citățm spre exemplificare concluzia tezelor sale: „...drama absolută, ca și romanul de nouă structură, abundă în „tipuri", „caractere", cazuri particulare, modalități theologice și tematice, dar asemenea opere nu se pot rezolva totuși, culminînd, decît în imanența conștiinței, în personajul pisc care urmează fluctuațiile conștiinței, așa cum înălțimile alpine, implicînd mai jos toate modurile topografice normale, nu se pot realiza ca esențe decît în convulsiuni amețitoare de stînci, ghiață și zăpadă perenă". (*Addenda la Falsul Tratat* în *Teatru*, vol. III, 1947, p. 511). Este una dintre cele mai pregnante și frumoase expresii ale ideii despre organizarea ierarhică a conflictului și dispunerea ierarhică a personajelor în drama de tip tectonic.

Scanned with OKEN Scanner

lizată și ierarhică a conflictului și personajelor, nu a fost doar un proces intra-estetic. Noua materie a pieselor de teatru, extrasă din realitățile sociale modificate, este cea care a provocat metamorfozele și mutațiile în structura dramei. Să amintim doar că naturalismul a tins să substituie conflictelor interumane, înțelese ca tensiuni între alcătuiri morale diferite sau antagoniste, ciocnirea între om și „mediu" (ambianță socială, fatalitate biologică etc.), acesta fiind însă conceput mai ales ca un complex de determinante mecanice. Tensiunii dinamice între două ordini de valori antinomice, a căror unitate contradictorie stă la baza conflictului în drama de tip clasic, i-a luat locul tensiunea statică a confruntării dintre „om" și o forță alienantă misterioasă, anonimă, în tipul de dramă modernă inaugurat de „dramele statice" ale lui Maeterlinck și de o serie de piese expresioniste (al căror părinte este de fapt Strindberg), și perpetuat pînă la una dintre formele lui extreme : teatrul absurdului.

Teoreticienii dramei moderne au urmărit în componentele textului dramatic, coborînd cu analiza la nivelul celulelor și nervurilor textului, modificările de structură produse odată cu tranziția de la drama clasică la cea modernă. Georg Lukács a corelat analiza intra-textuală cu studiul social-istoric în cartea sa de tinerețe dedicată *Istoriei dramei moderne* (2 vol., 1908—1911). Folosind instrumentele sociologiei lui Georg Simmel, dar și pe cele ale lui Marx (un Marx cetit prin „lentilele lui Simmel" cum va spune el mai tîrziu) el a căutat să identifice cauzele social-istorice ale procesului de disoluție la care au fost supuse tiparele dramei de tip clasic (în primul rînd efectele „reificării" raporturilor sociale în societatea burgheză evoluată asupra conflictului dramatic). Peter Szondi, în excelenta sa carte „Teoria dramei moderne", a cărei primă ediție datează din 1956, și care de atunci a fost mereu reeditată, este în mod evident inspirat de tipul de analiză practicat de Lukács în cartea sa de tinerețe, dar și de lucrări ca „Filozofia muzicii moderne" a lui Adorno sau „Originea tragediei germane" a lui Walter Benjamin. Analizele lui Peter Szondi din „Teoria dramei moderne", ale lui Volker Klotz din cartea sa mult remarcată și adeseori citată „Forma închisă și deschisă în dramă" sau cele ale lui Reinhold Grimm din amintitul său studiu „Piramidă și carusel" sînt de fapt complimentare.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toţii stabilesc o legătură (la Szondi pe o bază social-istorică mai explicită) între criza dramei de tip clasic, a cărei expresie pregnantă era construcţia de tip piramidal a conflictului, definită într-o schemă canonică de G. Freytag, şi modificările în materia acţiunii dramatice. Dacă forma „închisă" a dramei s-ar caracteriza prin conflictul limpede desenat între protagonist şi antagonist, prin unitatea contradictorie între acţiune şi contra-acţiune, cu deznodămîntul într-o „integrare" finală, drama instituindu-se într-o autarhie deplină, cu o temporalitate proprie (un „prezent" absolut), autorul dispărînd cu totul în spatele personajelor şi acţiunii, sau făcîndu-şi simţită prezenţa doar *prin intermediul* personajelor şi al „punctului (lor) de vedere", forma „deschisă" a dramei renunţă la organizarea centralizată şi ierarhică a conflictului („monarhistă" spunea R. Petsch), introduce dispersiunea acţiunii, liniile de conflict complimentare, conferă scenei ca unitate minimală o autonomie pe care nu o avea în drama clasică (acolo domina principiul succesiunii ierarhice a scenelor, deci stricta lor inter-condiţionare), lasă să apară „eul" narativ ca factor de coagulare şi unificare a materiei dramatice şi „epicizează" astfel în mod inevitabil conflictul.

Peter Szondi a identificat în „drama analitică" a lui Ibsen şi în teatrul lui Cehov, dominat de tema „renunţării", primele simptome importante de criză a formei clasice în dramă ; în piesele unor asemenea autori şi-ar face simţită prezenţa conflictul între caracterul epic sau liric al materiei şi voinţa de a conserva tiparele clasice ale dramei. Cu Gerhart Hauptmann, Maeterlinck şi mai ales Strindberg tendinţa de dislocare a formei „închise" şi de instituire a unui nou tip de dramă va triumfa însă definitiv. Preeminenţa trecutului asupra prezentului într-o serie de piese ale lui Ibsen, substituirea dialogului de tip clasic prin compunerea lui dintr-o suită de solilocvii în scene-cheie din teatrul lui Cehov, înlocuirea construcţiei de tip „piramidal" prin una de forma „cercului" într-o piesă ca „Blana de biber" a lui Hauptmann (prin folosirea tehnicei „repetiţiei" situaţiilor şi a „contrastului" lor în loc de cea a progresiunii pînă la culminaţie) sau în „Dansul în cerc" (*„Reigen"*) a lui Arthur Schnitzler, abandonarea conflictului ca „duel" între protagonist şi antago-

Scanned with OKEN Scanner

nist și înlocuirea lui prin avatarurile unui „monagonist" : „eul" personajului principal, care apare confruntat cu o suită caleidoscopică de situații și personaje (germanii vorbesc de o „Ich-Dramatik", de o evoluție către monodramă, de la „Ein Traumspiel" a lui Strindberg pînă la „drama stațiunilor" inaugurată de trilogia „Către Damasc") sînt tot atîtea etape ale unui asemenea itinerar.

Teatrul epic al lui Bertolt Brecht, sau „revista politică" a lui Piscator, deși născute sub alte orizonturi ideologice, nu reprezintă într-o asemenea viziune decît un moment culminant al itinerarului descris mai sus. Peter Szondi nu ezită să le definească drept „o moștenire a naturalismului" [1]. Opera dramatică nu mai este concepută ca un „absolut", cu un timp și un spațiu propriu, cu o legalitate internă autarhică (ca în drama clasică, de tip aristotelic), ci ca o secțiune sau un „decupaj" din realitatea socială. „Expoziția" conflictului, în accepția clasică, ar deveni superfluă, deoarece acțiunea evocată de scenă a început cu mult înainte de momentul inițial al piesei și se continuă indefinit și după sfîrșitul ei. Antinomiei acțiunii din drama „închisă" de tip clasic i s-ar substitui în drama „deschisă" principiul acțiunii dramatice ca *pars pro toto* [2]. Caracterul tot mai complex și mai problematic al raporturilor inter-umane în societatea modernă ar impune disoluția tiparelor clasice ale dramei și instituirea unui nou tip de operă teatrală, cu o acțiune multiplă, diseminată într-o succesiune de secvențe quassi-autonome. cu o desfășurare caleidoscopică de personaje (spre deosebire de numărul restrîns al personajelor în drama clasică „ideală"), cu o extindere mult mai mare în timp și spațiu (pulverizarea deci a „unității de timp și de loc"), lăsînd loc liber intervențiilor autorului, interpolării în acțiune a unor recitative („songurile" din teatrul brechtian), modificării funcțiilor monologului, prezenței unor placate, al căror text are un caracter *narativ* etc. Bertohlt Brecht a sintetizat într-o schemă memorabilă principiile „noii drame", statuînd opoziția între concepția aristotelică (cea veche) și cea non-aristotelică (a sa proprie, dar care

---

[1] Peter Szondi *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp Verlag, 5 Auflage, 1968, p. 115.

[2] Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Carl Hanser Verlag München, Zweite Auflage 1962, p. 157—158.

Scanned with OKEN Scanner

se voia a dramei moderne în genere) cu privire la structura operei dramatice [1].

dramatic	epic
o scenă pentru alta	fiecare scenă pentru sine
acţiunea lineară	acţiunea în linii curbe
desfăşurarea obligatorie evolutivă	desfăşurarea în salturi
acţionînd	narînd

O operă dramatică celebră ca „Mutter Courage" poate fi citată ca un exemplu de „dramă deschisă", purtînd sigiliile unui asemenea tip de lucrare dramatică: conflictul nu ar avea aci un caracter centralizat şi ierarhic, construit de „sus în jos", cu o desfăşurare liniară şi evolutivă, ci s-ar alcătui dintr-o multitudine de scene autonome. Fiecare scenă este un moment dramatic aproape suficient sie însuşi, acţiunea întinzîndu-se pe mari spaţii de timp, cu o variaţie multiplă a locului de desfăşurare, succesiunea fiind mai curînd abruptă şi caleidoscopică decît unitar-evolutivă şi riguros cauzal motivată. Piesa este o „cronică", personajul Annei Fierling este mai degrabă epic decît o *Dramatis persona* în accepţia clasică şi „antagonistul" ei nu e un alt personaj, ci „războiul", o realitate anonimă cu o multitudine de aspecte şi incarnări. Să amintim totuşi că Lukács, menţionînd faptul că din programul estetic al lui Brecht s-au născut opere dramatice cu caracter divergent ca piesele lui Dürrenmatt, la un pol, Ionescu, la celălalt pol, nu şovăia să considere operele majore, cele din perioada maturităţii, ale lui Brecht, ca înscriindu-se, dincolo de declaraţiile programatice ale autorului, în continuarea marei linii shakespeariene, aflată la rîndul ei într-un raport de continuitate şi nu de discontinuitate cu poetica aristotelică a dramei [2].

Adevărul este că dihotomia „dramă închisă" — „dramă deschisă" este un instrument de clasificare tipologică, care nu trebuie folosit şi ca un mijloc absolut de periodizare istorică,

---

[1] Bertold Brecht, *Anmerkungen zur Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny»* (1931), citat după Reinhold Grimm, în vol. cit., p. 364.

[2] Georg Lukács *Essays über Realismus*, Werke, Band 4, Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin, 1974, p. 547.

Scanned with OKEN Scanner

deoarece literatura dramatică a secolului nostru (ne gîndim, între altele, la ultima fază a teatrului lui O'Neill, dar și la o serie de piese din dramaturgia românească interbelică și contemporană) cunoaște nu puține lucrări, care se înscriu într-un raport de continuitate, și nu de ruptură, cu linia de dezvoltare a teatrului din epocile anterioare și cu conceptele clasice ale „dramaticului".

Scanned with OKEN Scanner

Camil Petrescu — estetician al teatrului şi cronicar dramatic

Consideraţiile lui Camil Petrescu despre artă în genere, şi despre arta teatrală în special, sînt nutrite de experienţa sa particulară de creator, pe deoparte, de cea de critic dramatic şi literar, pe de altă parte. Direcţia gîndirii sale estetice, cu aproximaţiile, tatonările şi şovăielile ei (pe care tonul apodictic şi peremptoriu al autorului nu trebuie să ni le ascundă), nu devine comprehensibilă decît dacă o raportăm perpetuu la ansamblul personalităţii şi operei sale. Vom întîlni astfel şi în textele de estetică ale autorului „Tezelor şi Antitezelor" recriminările tradiţionale ale „artistului" împotriva esteticienilor profesionişti, cu accente polemice împotriva categoriei numită ironic „doctori ai artisticului". Cînd însă protestul autorului se întreaptă împotriva unor faimoase concepte estetice tradiţionale, de genul plăcerii estetice ca „plăcere fără scop", simţim prea bine că el izvorăşte din profunda convingere, care animă întregul scris al lui Camil Petrescu, despre artă ca „un formidabil mijloc de pătrundere şi de obiectivare al sufletelor omeneşti" [1], ca şi din anti-estetismul său programatic. Puterea covîrşitoare de influenţă a artei asupra psihicului şi asupra orizontului cognitiv al indivizilor i se părea a reclama un cu totul alt concept asupra *Erlebnis*-ului este-

[1] Camil Petrescu, *Teze şi Antiteze*, Cultura Naţională, Bucureşti, 1937, p. 161.

Scanned with OKEN Scanner

tic decît cel al „plăcerii fără scop" (Camil Petrescu prefera termenul de „participare estetică"). Nu vom găsi, din păcate, printre textele sale, o confruntare efectivă cu faimoasele teoreme kantiene din „Critica puterii de judecată" : el se mulţumea să constate incompatibilitatea între conceptele curente despre participarea estetică (cele ale „esteticii de catedră") şi adevărata putere de contagiune şi influenţă a artei. „Numai faptului că nici unul dintre marii esteticieni cunoscuţi nu a fost el însuşi un creator de artă i se datoreşte probabil această carenţă" — scria în rîndurile dedicate „conştiinţei de valoare în participarea estetică" [1].

Estetica fenomenologică, fidelă apelului primordial al lui Edmund Husserl : cu faţa spre lucrurile înseşi (*zur Sache selbst*), preconiza *întoarcerea spre obiect* drept condiţia fundamentală a demersului ei. Polemica împotriva psihologismului şi a „esteticii simpatiei" (Lipps, Volkelt etc.), cu alte cuvinte împotriva tendinţelor de a căuta în reacţiile subiectivităţii faţă de obiect secretul activităţii estetice a conştiinţei, revine ca un leit-motiv în scrierile esteticienilor fenomenologi, de la Moritz Geiger la Roman Ingarden. Ideea de „prezenţă" originară în conştiinţă, nefalsificată de habitudinile şi prejudecăţile curente, de contact genuin cu obiectele, anterior oricărui proces de clasificare şi abstractizare, l-a sedus pe Camil Petrescu în scrierile întemeietorului fenomenologiei : nu va fi aşadar o surpriză să-l vedem accentuînd obsesiv ideile de „structură concretă", „trăire concretă", contact cu „unicitatea" obiectului în „prezenţa (lui) concretă" etc. Este necesar să adăugăm, pe de altă parte, că lupta împotriva naturalismului psihologist era dusă de gîndirea fenomenologică în numele unui alt principiu primordial : cel al *intenţionalităţii* conştiinţei. Conştiinţa cuprinde obiectele graţie actelor ei intenţionale : fiecare obiect este aşadar prezent (dat) în cadrul unei structuri concrete, desenată de orizonturile conştiinţei (Martin Heidegger a accentuat energic această trăsătură distinctivă a fenomenologiei, subliniind că „subiectivitatea transcendentală" este adevărata piatră unghiulară a

[1] Camil Petrescu *Documente literare. Din laboratorul de creaţie al scriitorului*, Ediţie de Alex. Bojin şi Florica Ichim, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 344.

Scanned with OKEN Scanner

fenomenologiei lui Husserl ; v. articolul său „Mein Weg in die Phänomenologie", în volumul „Zur Sache des Denkens", apărut în 1969 la Max Niemeyer Verlag, p. 81—90).

Camil Petrescu a subscris fără rezerve la polemica lui Moritz Geiger împotriva eudemonismului şi sentimentalismului în trăirea estetică, în care esteticianul fenomenolog denunţase expresia tipică a perniciosului psihologism. Cînd Geiger afirma că esenţa fulgerului nu poate fi aflată în sentimentele de groază şi teroare pe care le poate provoca, ci în contemplarea fenomenului însuşi, cu contururile lui proprii, Camil Petrescu califica observaţia esteticianului german ca „foarte justă" [1].

Tudor Vianu şi Camil Petrescu (şi, dacă nu ne înşelăm, şi Mihai Ralea în prelegerile sale de estetică) au arătat un interes foarte viu pentru critica „diletantismului" în atitudinea estetică, efectuată de M. Geiger în textul introductiv din „Zugänge zur Ästhetik". Distincţia între simpla „satisfacţie vitală" şi adevărata „plăcere estetică" (gînditorul român prefera dealtfel, cum am văzut, termenul de „participare estetică", evitînd pe cel de „plăcere", din cauza conotaţiilor lui hedoniste) a întrunit de asemenea adeziunea deplină a autorului „Modalităţii estetice a teatrului". Valorile vitale sînt departe de a fi absente sau superflue în participarea estetică, rolul lor este însă unul subordonat. Camil Petrescu nu părea să arate prea mare simpatie nici pentru cultul „dionisiacului" în artă, expresie extremă a vitalismului în estetică, înclinaţia sa fiind mai curînd pentru arta „apolliniană", deoarece „implică mai multă frumuseţe morală, prin rezervă şi delicateţe". Cînd Geiger scria că „e străină de artă acea vitalitate simplu surescitată, pe care în epoca «Sturm und Drang» tineretul o lua drept genialitate" [2], Camil Petrescu profita de ocazie pentru a lansa o săgeată împotriva „noii generaţii" româneşti de după război, cea care îmbrăţişase cu frenezie vitalismul şi misticismul : esteticianul român descoperea în tezele fenomenologice despre satisfacţia estetică, înţeleasă ca

---

[1] *Idem*, p. 321.

[2] Moritz Geiger, *„Zugänge zur Ästhetik"*, în volumul „Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik", Wilhelm Fink Verlag, München, 1976. p. 197. Camil Petrescu folosea ultima ediţie a lucrării lui Geiger, cea din 1928 ; v. *Documente literare...*, p. 304.

Scanned with OKEN Scanner

o transcendere necesară a vitalităţii primare, puncte de sprijin pentru poziţia sa anti-trăiristă în plan social şi cultural.

Camil Petrescu se regăsea pe deplin şi în atitudinea anti-eudemonistă şi anti-sentimentală a esteticienilor fenomenologi. Decalajul între cuprinsul adînc al artei superioare, complex de emoţii interiorizate, ierarhizate şi ordonate de lumina inteligenţei, şi plăcerea provocată de valorile simplu caleidologice ale operei (armonii imitative, muzicalitate, euritmie etc.) este o idee centrală a scrisului său încă de la începuturile lui. Textul din 1922 „Cazul «Vieţii Româneşti»", reprodus în „Teze şi Antiteze", cuprinde *in nuce* întreaga estetică de mai tîrziu: „Căci dacă a făcut o fermecătoare acrobaţie de rime Rostand, sau de culori şi tonuri, O. Wilde, nici unul dintre marile genii ale omenirii, nici Shakespeare, nici Molière, nici Balzac, nici Tolstoi, nici Ibsen, nici Baudelaire, ca să ne mărginim la literatură, n-au făcut acrobaţie, şi stilul lor nici vorbă că nu se poate compara cu al d-lui Marcel Prévost, de pildă. Fără îndoială că bieţii oameni erau departe de a fi nişte «esteţi» ... Nu cu abilităţi de forme şi culori, ci cu sforţări penibile, istovitoare, şi uriaşe, au oferit omenirii ceea ce formează astăzi temelia scrisă a vieţii noastre sufleteşti. Nu stearpă: «Artă pentru artă», ci «Artă pentru adevăr»" [1].

Plăcerea provocată de ceea ce Geiger numise „valorile formale" ale operei (euritmia era citată în primul rînd) nu i se părea a da socoteală de adevărata „participare estetică". Fragmentele de estetica teatrului reiau polemica sa mai veche: „Cu cît e mai banală o poezie cu atît are mai multe calităţi de acest fel, iar un romancier dintre cei mai de seamă ai lumii, Marcel Proust, e lipsit şi de armonie formală, şi de unitate, şi de echilibru în romanul său în 16 volume" [2].

Comentariile lui Camil Petrescu pe marginea lucrării lui Geiger „Zugänge zur Ästhetik" reţin nu numai distincţia esteticianului german între „acţiunea superficială" şi „acţiunea adîncă" a artei (*Oberflächen- und Tiefenwirkung der Kunst*), cu argumentaţia corespunzătoare, dar mai ales deosebirea în imanenţa operei de artă între „conţinutul existenţial vital al obiectului" şi „conţinutul existenţial vital al personalităţii".

---

[1] Camil Petrescu, *Teze şi Antiteze*, ed. cit., p. 161.
[2] Camil Petrescu, *Documente literare*, ed. cit., p. 317.

Scanned with OKEN Scanner

Moritz Geiger discriminase în atitudinea față de opera de artă „concentrarea internă" de „concentrarea externă", văzînd în cea din urmă atitudinea specific estetică. Cea dintîi ar fi fost caracterizată dimpotrivă prin reverii sentimentale pe marginea textului literar sau a unei bucăți muzicale, alunecînd inevitabil într-o tipică reacțiune extra-estetică. Capacitatea de a cuprinde obiectul estetic (opera de artă) în textura lui genuină, recompunînd interior imaginea lui autentică, era definită drept un act de „concentrare externă". Camil Petrescu se grăbește însă să adauge că simpla concentrare externă este doar o treaptă în atitudinea specific estetică, deoarece fără a atinge centrii nucleari ai operei : emoțiile generatoare, ea poate duce la confuzii păgubitoare. „Participantul se poate concentra asupra calităților pur formale, le poate exagera importanța, dînd astfel mai mult decît se cuvine unei bune «compoziții», unor rime ingenioase, pitorescului unui tablou, «stilului» unei lucrări, în dauna esențialului. *Nu riscăm în teatru, de pildă, să admirăm pe „virtuoșii" care „compun" fără să simtă ?*" [1] (s.n. N.T.).

Adeziunea la teza concentrării externe era dublată astfel la Camil Petrescu de indicarea complexelor emoționale ca fiind „cuprinsul adînc" al artei. Este interesant că în considerațiile sale cu privire la autonomia obiectului estetic și în polemica împotriva „diletantismului" în conduita estetică, el descoperă la un moment dat un punct de sprijin și în estetica lui Etienne Souriau, cel care atribuise artei funcția primordială de a fi „skeulogică" (creatoare de forme). „Cine nu și-a fixat privirea asupra conturului înflăcărat al unui jeratic în vatră — scrisese Souriau în „L'Avenir de l'Esthetique" (1929) — sau asupra jocului de verde și aur al unui frunziș proectat pe cer, cu ideea, nu de a se încînta și de a se complace, ci de a cunoaște, poate fi un spirit delicat, sensibil, amic al frumosului, dar nu un artist" [2].

Stratul profund al operei de artă, pe care urmărea să-l identifice Camil Petrescu, era cel al interiorizării obiectului sau emoției simplu trăite într-o conștiință supra-ordonată, înzestrată cu capacitatea obiectivării unor asemenea emoții filtrate prin luciditate într-o plăsmuire autonomă. El se va

---

[1] *Idem.*, p. 316.
[2] Cit. de Camil Petrescu, în volumul *Documente literare*, p. 302.

Scanned with OKEN Scanner

apropia astfel adeseori de Croce, pe care îl citează dealtfel mereu, cunoscîndu-i însă doar *Estetica* din 1902, nu şi lucrările ulterioare. Teza lui Croce despre artă ca „sentiment contemplat în imagine", formulată în celebra conferinţă din 1908 de la Heidelberg despre artă ca „intuiţie lirică", nu apare în scrisul lui Camil Petrescu, deşi ea nu este prea departe de ideea pe care o urmărea gînditorul român. Este adevărat însă că opoziţia tranşantă instituită de Croce chiar din primele rînduri ale *Esteticii* între cunoaşterea intuitivă prin artă şi cunoaşterea logică prin ştiinţă, i se părea inacceptabilă lui Camil Petrescu : el refuza cu obstinaţie să accepte ideea că „inteligenţa" ar putea fi exclusă din activitatea estetică, afirmînd dimpotrivă că „emoţia artistică este identificarea unei inteligenţe într-un obiect producător de emoţii". Cum adăuga însă imediat „Inteligenţă = personalitate", şi cum ne amintim că pentru Croce „lirismul" artei era sinonim cu siligiul „personalităţii" în imaginea artistică, ne considerăm îndreptăţiţi să afirmăm că nu numai teza caracterului „auroral" al cunoaşterii artistice, dar şi cea a „lirismului" sau cea a „caracterului de totalitate al artei", formulate de Croce mai tîrziu, ar fi putut întruni adeziunea esteticianului nostru.

Interiorizarea obiectului (episod exterior sau emoţie trăită) în conştiinţa artistului este pentru Camil Petrescu calea către identificarea *valorii estetice*. Complexul de semnificaţii instituit de personalitatea artistului se află în centrul interesului său. „E un moment esenţial în artă acest dramatism superior al *emoţiilor interiorizate* şi a-l ignora este destul de grav pentru un estetician, mai ales psiholog" — scria el, la un moment dat, polemizînd cu Müller-Freienfels.

Linia de demarcaţie între estetic şi extra-estetic, o dădea prezenţa sau absenţa valorilor personalităţii artistului. A identifica doar „conţinutul existenţial vital al obiectului" nu înseamnă a recompune valoarea lui estetică. „A elogia puritatea şi sanctitatea natalităţii într-o Madonă nu e totuşi a trăi arta." Ceea ce-l interesa în mod decisiv pe Camil Petrescu erau *valorile sufleteşti* ale artistului obiectivate în tratarea unei asemenea teme, cuprinsul de *umanitate superioară* incorporat în operă „Pictînd-o însă — scria el despre *Madona* ca temă plastică — artistul, după dezbateri interioare, pune în ea tot idealul lui de frumuseţe, de viaţă, toată experienţa lui, în senzualitate, în purificare, în năzuinţa de

Scanned with OKEN Scanner

mîntuire, toată știința lui, tehnica personală. Rezultat al unor studii de decenii, poate... Și în acest caz, concepția este efectivă și esențială, nu incident de calitate și de persoană" [1].

Estetica teatrului este la Camil Petrescu strîns condiționată de concepția sa asupra emoției dramatice. Realizările în arta teatrală sînt judecate în funcție de concretizarea calităților specific dramatice ale textului. Precizările autorului în legătură cu natura *dramaticului* ne conduc spre concepția sa generală asupra artei. Camil Petrescu se întîlnește cu acei gînditori care văd în „antropomorfizare", cu alte cuvinte în angajarea *nemijlocită* a interesului pentru om și locul său în lume, semnul distinctiv al artei printre celelalte forme ale spiritului. Natura emoției dramatice exemplifică elocvent o asemenea teză generală: interesul dramatic îi apare autorului „Modalității artistice a teatrului" legat în mod necesar de cel pentru *om* și *destinul* său. „Oriunde se ivește un obiect care se dovedește în legătură cu destinul omului, apare și dramaticul. Act dramatic în afară de prezența omenească și de cea antropomorfică nu există" [2]. Prezența umană era însă sinonimă cu *prezența conștiinței*. Răsfrîngerea evenimentelor într-o conștiință semnificantă era considerată condiția liminară a dramaticului. Ceea ce angajează situația existențială a omului în lume, apartenența sa la o ordine sau alta de valori, este nucleul generator al situațiilor dramatice. Înainte de a fi o categorie estetică, dramaticul este analizat de Camil Petrescu ca o categorie a existenței umane. În manuscrisul său filozofic inedit, *Știința Substanței* (intitulat uneori și „Doctrina Substanței"), în secțiunea dedicată problemelor de teoria cunoașterii, autorul se ocupase cu extremă minuție de un caz tipic de „dramatism al cunoașterii": descoperirea Americii de către Cristofor Columb. În fragmentele sale de estetică teatrală el reia exemplul, pentru a ilustra ideea că ciocnirea reprezentărilor în conștiință, răsturnările spectaculoase produse în orizonturile conștiinței, sînt adevărata sursă a situațiilor dramatice, întrucît ele angajează plenar situația specifică (*destinul*) a omului în lume (Columb plecase în căutarea Indiilor și numai treptat va avea revelația desco-

[1] *Ibidem*, p. 318.

[2] Camil Petrescu, *Despre trăirea nemijlocită ca obiect al spectacolului. Fenomenologia prezenței*, în vol. *Documente literare*, ed. cit., p. 360.

Scanned with OKEN Scanner

peririi unui nou continent) : „Cristofor Columb nu este cel dintîi descoperitor al Americii, dar pentru că dramatismul călătoriei lui, în organizare şi realizare, este de o copleşitoare umanitate, e cel mai puternic intrat în istorie". [1]

Capacitatea de a problematiza situaţia dată, prezenţa în conştiinţă a unor soluţii existenţiale divergente, tensiunea opţiunii între ordini de valori diferite sau opuse, caracterizează după Camil Petrescu „personajul esenţial dramatic". Intelectualitatea ca însuşire i se pare o prezenţă indispensabilă a adevăratelor situaţii dramatice : răsfrîngerea în conştiinţă nu este posibilă în absenţa ei. „Ştim că identificînd personajul esenţial dramatic cu intelectualul, fluctuant în conştiinţă, sîntem în conflict cu tradiţia seculară care opune intelectul şi pasiunea, făcînd din intelect o frînă a pasiunii şi chiar a capacităţii de acţiune sau văzînd în pasiune o anihilare a intelectului" [2]. Formulîndu-şi tezele, Camil Petrescu se sprijinea pe propriile sale numeroase observaţii psihologice („Luciditatea sporeşte emoţia, după cum atenţia măreşte durerea de dinţi"), ridicate însă la rangul de adevăruri cu putere de universalitate. Sigiliul fiinţei umane îl dă tocmai faptul că „emoţiile" nu au un caracter exclusiv sau precumpănitor fiziologic, ci sînt în funcţie de reprezentările conştiinţei, aşadar de intelectualitate şi conştiinţă. Răsturnînd prejudecăţi curente adînc înrădăcinate, Camil Petrescu putea afirma că intensitatea pasională este în funcţie de amplitudinea reprezentărilor conştiinţei, că aşadar adîncimea emoţiei, departe de a fi ocultată de razele de lumină ale inteligenţei, este strîns condiţionată de intensitatea activităţii intelectuale. Teza sa finală este cu totul vrednică de reţinut : „conştiinţa şi intelectualitatea nu sînt epifenomene, ci motive generatoare ale întregii vieţi sufleteşti, care nu e constituită din «elemente», ori «fundamente», intensitatea pasională fiind ea însăşi în funcţie de conştiinţă ; într-un proces invers deci decît cel socotit normal. Cîtă conştiinţă atîta pasiune, deci atîta dramă" [3].

Hamlet va rămîne de-a lungul întregii activităţi de autor dramatic şi critic teatral a lui Camil Petrescu modelul suprem

---

[1] *Ibid.*, p. 361.
[2] Camil Petrescu, *Addenda la Falsul Tratat*, ed. cit., p. 511.
[3] *Ibid.*, p. 512.

Scanned with OKEN Scanner

al „personajului esențial dramatic". Conștiința eroului shakespearian este într-adevăr „într-o permanentă hulă interioară", în ea se luptă „imagini și judecăți contradictorii despre cei vinovați, despre sensul vinovăției în lume etc.". Othello nu i se părea interesant ca „tip" al gelosului (ca simplu „caracter" cu alte cuvinte, în sensul unei forțe unitare, neinfluențabilă de evenimente), ci ca personaj încarnînd o „dramă în conștiință" : „...prin faptul... că suflul shakespearian îl amplifică în imanența conștiinței, îl menține între marile creații". În teatrul lui Molière, simpatia constantă a lui Camil Petrescu va merge către personajul Alceste din „Mizantropul", dominat în traectoria sa de revelațiile succesive în propria conștiință, și nu către Harpagon, în care vedea probabil un simplu „caracter".

Teoria lui Camil Petrescu despre intelectualitate ca însușire inalienabilă a personajelor dramatice superioare și despre „intelectualul, fluctuant în conștiință" ca „personaj esențial dramatic" în „drama absolută" își va găsi aplicații dintre cele mai interesante în ideile sale despre arta actorului. Ca o consecință firească a tezelor despre natura „dramaticului", el va cere înainte de toate actorului superior „capacitatea de *emoție morală* (în sensul filozofic al cuvîntului, nu în cel de etic)" [1]. Termenul nu pare prea precis la prima vedere : înțelesul lui nu devine clar decît dacă îl integrăm contextului în care a fost utilizat.

„Capacitatea de emoție morală" era opusă de autorul „Tezelor și Antitezelor" „emoției lacrimilor și disperării verbale". Intensitatea afectelor fiind direct proporțională cu adîncimea contactului cu lumea, reprezentarea scenică a sentimentelor devine cu atît mai autentică cu cît e mai reală prezența în conștiință a unui asemenea contact multiplu ramificat. „Cu cît un organism moral e mai complex, mai adînc, mai ramificat, mai sensibil la contactul cu lumea exterioară cu atît e *mai real* (în sens scenic). Dacă răsfrînt în interior, ia cunoștință de el însuși e încă *și mai real*. Suferința lui ia proporție și e de nevindecat" [2]. Bogăția vieții interioare este singura care poate conferi densitate și substanțialitate expre-

[1] Camil Petrescu, „*D-ra Maria Ventura și Bernard Shaw*" în *Teze și Antiteze*, ed. cit., p. 350.
[2] *Idem.*

Scanned with OKEN Scanner

siei scenice. Faptul că jocul conținut și cîteodată zguduitor al unui actor ca G. Storin căpăta tot mai mulți înțelegători i se părea cronicarului dramatic Camil Petrescu un semn reconfortant al unei schimbări de optică în mentalitatea timpului.

Critica teatrală a lui Camil Petrescu, desfășurată timp de aproape un deceniu în paginile ziarului „Argus" (articole ale sale despre teatru pot fi găsite însă în numeroase alte publicații : „Flacăra", „Rampa", „Cuvîntul liber", „Cetatea literară", „Sinteza", „Universul literar" etc.), a utilizat constant în judecarea fenomenului teatral criteriile mai sus definite. Intensitatea emoției și adîncimea concepției îi apăreau strîns corelate în arta actorului. În „Argus" din 15 noiembrie 1924, scriind despre spectacolul cu „Kean" de Kasimir Edschmid, după Alexandre Dumas, piesă al cărei erou era un actor cu reputația „genialității", Camil Petrescu dezavua în termeni violenți piesa. El nu ezita să o califice, atît în forma originală cît și în versiunea pe care i-o dăduse Edschmid, drept un „model de mediocritate", deoarece nu ar fi propus prin imaginea celebrului Kean decît „surogate de genialitate", „un surogat grandilocvent, un surogat detracat". Interesante pentru noi sînt motivațiile unei asemenea judecăți negative, deoarece ele oferă o expresie limpede a distanței între concepția curentă despre arta actorului („virtuozitatea" este un concept-cheie al unei asemenea concepții) și înțelegerea lui Camil Petrescu despre arta teatrală. „Geniul lui Kean e un geniu al cabotinajului" — scria cronicarul dramatic al „Argus"-ului. „Noi l-am vrea pe actor altfel. Cuprinzînd în el toată gama simțirii omenești, de la seninătatea transcendentală la suferința crispată. Un geniu e o interpretare a lumii (a existenței, a adevărului, a iubirii)."

Arătînd în treacăt că piesa „Kean" i se părea chiar „mult mai puțin decît «Cyrano de Bergerac»", pentru care de asemenea nu avea o prețuire excesivă („fermecătoarea acrobație de rime" a lui Edmond Rostand nu era de natură să entuziasmeze pe teoreticianul „dramelor în conștiință"), cronicarul se reîntorcea la exemplul său superlativ : Hamlet. „De altminteri nimeni în afară de acel semizeu care a fost Shakespeare nu a putut realiza pe scenă un geniu. Gîndiți-vă cîtă depărtare e de la Kean și pînă la Hamlet."

Scanned with OKEN Scanner

A reprezenta pe scenă un actor de geniu presupune o înţelegere prealabilă a ceea ce înseamnă geniul artistic, deoarece altminteri arta actorului riscă să fie redusă la cabotinaj şi pură virtuozitate. Camil Petrescu îşi formula în termeni tranşanţi poziţia, în care descoperim o exemplificare a *credo*-ului său estetic: „Trebuie să fie Hamlet, un bun Hamlet interpretul, înainte de a fi Kean. Una fără alta nu e de înţeles". Interpretului principal al rolului Kean, Tony Bulandra, cronicarul îi reproşa, pe fondul exigenţelor extreme formulate mai sus, că „i-a lipsit geniul... adică acea inteligenţă vastă, complexă şi acea elementară durere în momentele de revoltă". Ceea ce nu-l împiedeca să constate, dincolo de o asemenea rezervă decisivă (dacă ne raportăm la concepţia sa programatică despre arta actorului), că Tony Bulandra, în rolul lui Kean, „a fost elegant, viu, sincer, plin de mişcare, vehement în apostrofă" şi să conchidă că este „cel mai frumos rol din cariera acestui actor" [1].

Exigenţele faţă de jocul Mariei Ventura, din cunoscutele articole dedicate acestei actriţe, parţial reproduse în „Teze şi Antiteze", sînt formulate în acelaşi spirit. Jocul celebrei actriţe i se părea intransigentului cronicar perfect adaptat eroinelor lui Porto-Riche, Bernstein sau Bataille, cu totul insuficient însă cînd era vorba de a da viaţă unui personaj de complexitatea Ioanei d'Arc a lui Bernard Shaw. Ne este greu să ne dăm seama astăzi de justeţea observaţiilor lui Camil Petrescu, formulate în răspăr evident cu marea majoritate a criticilor timpului, dar se cuvine să recunoaştem că fundarea teoretică a argumentelor sale era dintre cele mai solide. Puterea de persuasiune a cronicii dedicate spectacolului cu piesa lui Shaw (reprezentată la Teatrul „Regina Maria" în februarie 1926 cu Marioara Ventura în rolul principal) venea din adînca înţelegere a textului lui Shaw şi din confruntarea implacabilă a jocului actriţei cu însuşirile intrinseci ale personajului. Obiecţia centrală era cea de „joc exterior". Camil Petrescu pleda mai convingător ca oricînd cauza „adîncimii" şi „interiorităţii" în construcţia unui asemenea rol: „...nu se poate concepe — e clar — artist mare, fără viaţă interioară. Şi nu se poate concepe o viaţă interi-

[1] Camil Petrescu, Cronica teatrală: „Kean" de Kasimir Edschmid după Alexandre Dumas, în *Argus*, XV, 3472, 15 noiembrie 1924.

Scanned with OKEN Scanner

oară lipsită de inteligență profundă cu aplicație directă vieții, fără o sensibilitate receptivă, față de o cît mai complexă varietate de senzații, fără o necontenită curiozitate, și fără o imensă dorință de a cunoaște adevărul". Odată formulate asemenea principii, sentința criticului cădea necruțătoare: „D-ra Ventura n-are antrenamentul necesar unui rol mare. N-are acea inteligență superioară avidă de adevăr. Intelectualitatea d-sale care a înșelat pe mulți e superficială și ține în bună măsură de snobism. Simbolistă cînd era simbolismul la modă, eroină de-a lui Bataille, cînd autorul acesta cucerise Europa, acum se prezintă cu Bernard Shaw, dar nu ne-ar surprinde să aprecieze și pe d. Victor Eftimiu." [1]

Credincios convingerii sale că adevărata emoție dramatică o poate comunica numai actorul la care emoția are la bază un proces intelectual autentic, Camil Petrescu formula, cu prilejul analizei critice a jocului Mariei Ventura, distincția, de reală importanță pentru estetica teatrului, între emoția „profesională", cea în care actorul „intră în nervi" prin stimulul unor gesturi exterioare, și emoția pornită din „centrii de gîndire și de afectivitate". Cronicarul dramatic părea să distingă între „actorii de temperament", care adeseori se mulțumesc să-și provoace emoția prin mijloace exterioare, și actorii la care emoția este controlată și dirijată de o înțelegere superioară și complexă a rolului. Jocul Mariei Ventura în „Aimer" de Paul Géraldy i se părea a confirma teoria oarecum paradoxală, dar foarte justă, a lui William James despre influența gestului în producerea emoției: „Sînt diverse moduri în care actorii de temperament se sugestionează și își produc această emoție: unii printr-o crispare a ochilor (I. Sârbu etc.) alții prin ascultarea propriei voci, deobicei gravă și caldă (Manolescu), alții printr-un mers agitat în scenă sau, în cazul d-rei Ventura, prin crispare și jocul mîinilor." Fără a tăgădui puterea de comunicativitate și contagiune a unei asemenea emoții, Camil Petrescu o consideră însă inferioară celei călăuzite de intelectualitate. Superioritatea emoției pornite din „centrii de gîndire și de afectivitate" venea din faptul că era „canalizată" și „distribuită", că era o „trăire dirijată" în funcție de o înțelegere adîncă. În cazul

[1] Camil Petrescu, *D-ra Maria Ventura și Bernard Shaw* în *Teze și Antiteze*, p. 351.

Scanned with OKEN Scanner

dintîi, „emoţia“ avea însă un caracter inevitabil superficial : „Accentul e patetic, glasul e tremolo, gestul e întreg. Totul e însă numai un cocon din care a zburat crisalida — fluture“ [1].

Scriind un an mai tîrziu o serie de articole în „Argus“ despre jocul celebrei actriţe Emma Gramatica, aflată în turneu la Bucureşti, Camil Petrescu îşi manifesta admiraţia pentru „prodigioasa“ interpretă italiană, dar nu şovăia nici de astă dată să formuleze o serie de rezerve, într-un spirit nu prea îndepărtat de cele emise în legătură cu jocul Mariei Ventura. Virtuozitatea extraordinară a Emmei Gramatica, actriţă capabilă să treacă de la un rol la altul cu o uşurinţă uimitoare, demonstrînd o experienţă scenică „fenomenală“, nu-l împiedica pe cronicar să descopere şi aci „greutăţi de canalizare a emoţiei“. Camil Petrescu căuta să explice o anumită „lipsă de intensitate“ în jocul Emmei Gramatica prin faptul că artista se lăsa invadată de emoţie, fără să o controleze printr-o gradaţie adecvată : „E o emoţie de care actorul nu dispune cînd vrea, nu o poate reţine, nu o poate dirija şi mai ales nu o poate folosi într-o singură izbitură care să înfioare“ [2]. Mai tîrziu, în „Modalitatea estetică a teatrului“, vorbind despre Emma Gramatica, de astă dată ca o continuatoare a Eleonorei Duse, Camil Petrescu accentua calităţile jocului ei, care o distingeau de posteritatea *naturalistă* a jocului Dusei (de acele „glorii teatrale patetice, la care suspinele sugrumate, impresia de sufocare, zbuciumul pieptului, timbrul vocii alarmate, gîfîielile dramatice... erau folosite acum cu automată virtuozitate“) : „...Emma Gramatica arată în jocul ei ceva din adînca sinceritate omenească, din grija delicată a nuanţelor, din convulsia unei emoţii reale, care sînt condiţia, numai liminară e drept, a artei dramatice — dar şi necesară“ [3].

Scara de valori în cîmpul regiei şi al artei actorului era orientată în mod evident la Camil Petrescu de preferinţele sale în zona literaturii dramatice. Tezele sale despre regia

---

[1] *Ibid.*, p. 342.

[2] Camil Petrescu, *Cronica dramatică Teatrul Eforia : Spectacolele Emma Gramatica* în *Argus*, XVIII, 4370, 9 noiembrie 1927.

[3] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1937, p. 64.

Scanned with OKEN Scanner

„substanţială", „autentică" şi „concretă" erau un reflex firesc al admiraţiei sale pentru piesele cu eroi devoraţi de „tensiune în conştiinţă", „chinuiţi ai revelaţiilor" şi ai situaţiilor-limită. Prezenţa „fluxului vieţii interioare" devenea un criteriu de valoare în literatură, ca şi în reprezentaţia teatrală. Săgeţile sale erau îndreptate nu numai împotriva „pieselor de salon", care cunoscuseră o vogă atît de mare în perioada antebelică, dar şi împotriva teatrului naturalist, ca şi a diverselor forme de teatru avangardist. „Modalitatea estetică a teatrului" a fost concepută ca o trecere în revistă a principalelor tipuri de reprezentaţie dramatică apărute de la Renaştere încoace, bineînţeles în legătură cu literatura dramatică a timpului. Examenul istoric este însoţit însă de comentariile critice ale autorului, desfăşurate din unghiul concepţiei sale personale despre esenţa dramei şi a reprezentării ei scenice. Lucrarea este dealtfel subintitulată „Principalele concepte despre reprezentaţia dramatică şi critica lor". Descriind de pildă formula de reprezentare a tragediei clasice franceze, după ce subliniase accentul pus pe „declamaţie şi mimică" în funcţie de „pasiunea discursivă" care stătea la baza pieselor reprezentate, Camil Petrescu ţinea să marcheze şi limitele unui „convenţionalism calofil... care elimină din scenă tot ceea ce aminteşte prea de aproape viaţa şi concretul" [1]. Reacţiunea romantică era considerată salutară prin caracterul ei „libertar" şi „anti-academizard", dar i se reproşa de a fi combătut un exces printr-un alt exces. „Romantismul a înlocuit formalismul calofil cu formalismul antitetic şi, în teatru, a exagerat dincolo de orice limită, gestul poncif, efectul vocal rutinar, iar indulgenţa lui intelectuală a sporit, în mod firesc, cu noi forme convenţionale..." [2]. Exagerarea rolului *acţiunii* în drama de tip romantic, ca şi împingerea declamaţiei la paroxism, erau denunţate în termeni severi, ca fiind „consecinţele supraevaluării unei esenţe inadecvat privite" [3]. Teoreticianul „dramei absolute", cu o structură prin definiţie noocratică, punînd pe primul plan interioritatea luminată de inteligenţă, profita de ocazie pentru a incrimina „confuzia milenară între act şi acţiune", care ar fi „falsificat cu totul

[1] *Ibid.*, p. 45.
[2] *Idem.*, p. 52.
[3] *Idem.*, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

criteriile dramaturgiei". Bogăția acțiunii era departe de a fi în sine o valoare, deoarece există nenumărați falși autori care excelează într-o intrigă „activ complicată...". Camil Petrescu introducea în discuție unul din exemplele sale favorite, pe care-l va folosi adeseori pentru a indica un teatru de valoare remarcabilă, contestat la vremea sa ca „lipsit de acțiune" și de un interes strict literar, dar care mai tîrziu avea să cunoască pe scene o audiență și o glorie pe deplin meritate : cel al pieselor lui Alfred de Musset. „Astfel Musset a fost lăsat de o parte timp de o jumătate de secol, în beneficiul lui Dumas, Ponsard ori Scribe, fiindcă teatrul acestora era un teatru de acțiune... Peste un veac însă, tocmai comediile sale constituie mari succese de teatru și dimpotrivă din toată falanga de dramaturgi triumfători ai veacului trecut nu rămîne prea mare lucru" [1].

Pieselor lui Bernard Shaw li se reproșase de asemenea, vreme îndelungată, „lipsa de acțiune". Succesul lor ulterior, atunci cînd s-a descoperit, după teribila experiență socială a războiului, că „viața nu poate fi decît interioară și a început revizuirea valorilor", și cînd „au început să fie iubiți autorii care, renunțînd la ridicule sforării dramatice, *încearcă înșiși piloții convingerilor contemporane*" (s.n. N.T.) [2], era pentru Camil Petrescu încă un argument împotriva supraevaluării acțiunii în sine. Teatrul lui Bernard Shaw, saturat de probleme și inspirat de „preocupări fundamentale", era admirat de un dramaturg care urmărea în activitatea sa, la modul propriu, o linie de creație asemănătoare.

Oricîtă prețuire ar fi arătat autorul „Modalității estetice a teatrului" pentru fiecare din experiențele majore ale artei scenice în perioada post-romantică, pentru valorificarea decorului și cadrului plastic în reprezentațiile teatrului din Meiningen, pentru introducerea realismului scenic în spectacolele lui Antoine, Otto Brahm, Stanislavski sau pentru afirmarea libertății creatoare în spectacolele regizate de Gordon Craig, el ținea să se distanțeze critic de verism, naturalism sau „arta de observație", pe de o parte, de veleitățile reformatoare absolutizante ale „teatrului pur", pe de altă parte. Atacurile vehemente împotriva principiului „imitației" în

[1] *Idem.*, p. 54.
[2] *Teze și Antiteze*, p. 348.

Scanned with OKEN Scanner

artă, desfășurate în numele anti-naturalismului de către partizanii „teatrului pur", i se păreau bazate pe o gravă neînțelegere a sensului „creației" în artă. Camil Petrescu se întîlnea, fără să știe, cu Georg Lukács în ideia că simpla „imitație", în sensul de copie a realității, era departe de a echivala cu o autentică „reproducere" a realului : verismul „feliei de viață" era cu totul departe de realismul superior. „Imitația servilă" a naturalismului nu oferă decît o copie aproximativă a unor fragmente de realitate : transcrierea fotografică a suprafețelor este tot ce poate fi mai opus adevăratei reconstituiri a realității interioare și exterioare.

„Asemenea copii de pe natură, ca acele vizate de noi, și așa cum au fost formulate, nu există și nu sînt în acea formă posibile. Ele nu sînt — în aceste cazuri vizate — niciodată «credincioase», «fidele», «perfecte». În toate aceste cazuri e vorba de falsuri grosolane, care reproduc originalul doar cum covoarele de imitație, fabricate în serie, reproduc covoarele originale" [1].

Adevăratele „asemănări", în sensul de *reproducere* a realității exterioare și interioare, sînt rezultatul unui considerabil efort creator, care nu are nimic comun cu simpla „copie". Este cît se poate de semnificativ să-l vedem pe Camil Petrescu pledînd cauza artei ca *„reconstituire* a realității interioare și exterioare", cu alte cuvinte identificînd creația artistului cu realismul în accepția autentică și superioară a termenului (cea pe care i-o va da și Georg Lukács). „Asemenea asemănări (și încă nu perfecte) nu se întîlnesc decît numai în creațiile propriu-zis. Și nu putem da un exemplu mai hotărîtor decît pictura din ce în ce mai prețuită a lui Vermeer van Delft" [2].

În „Anexele" la „Știința Substanței", ca și în „Modalitatea estetică a teatrului", scriitorul va propune o distincție care i se părea de o reală valoare euristică : cea între „fantezie" și „imaginație". „Se face foarte ades confuzie între imaginație și fantezie... Artiștii care au imaginație sînt genii creatoare, pe cînd cei care au numai fantezie, sînt diletanți ai gîndirii. Deosebirea dintre aceste două modalități apare mai ales în acele numeroase „anticipări ale lumii viitoare" care

---

[1] *„Modalitatea estetică a teatrului"*, p. 79.
[2] *Ibid.*

se publică atît de des. E destul să remarcăm că descoperirile viitoare sînt fantezie nu imaginaţie, căci a imagina o călătorie în Marte e pur şi simplu a oferi posibilitatea ei, imediată, efectivă, dar ceea ce ni se oferă sînt combinaţii facile, dialectice, care nu se pot realiza imediat“ [1]. Este evident că liberului exerciţiu al fanteziei, dezlegată de contactul cu realul, nu i se acorda prea mare stimă. Camil Petrescu se arăta interesat numai de acea activitate a imaginaţiei care se situa în prelungirea liniilor de forţă ale realului şi ale cărei rezultate se bazau pe potenţarea seriilor cauzale concrete din imanenţa realităţii. Inteligenţa lui avidă de concret nu se putea mulţumi cu „combinaţiile facile“ şi „procedeele simpliste“ ale unei fantezii emancipate de rigorile obiective. „O mai bogată feerie decît jocul automat al caleidoscopului, forme mai surprinzătoare decît pata de cerneală strînsă în hîrtia împăturită, fantezia nu descoperă ; un animal nou cu adevărat n-a realizat în basme ; ridicarea corpului omenesc în cer e naivă în toate invenţiile fanteziei... Ar fi de crezut în puterea de creaţie a fanteziei, numai dacă ar realiza de pe acum, real, exclusiv prin ea însăşi, momentul originei mişcării în univers, marginile acestui univers, lucrul în sine“ [2]. Scepticismul său faţă de o artă scenică „pură“, eliberată de constrîngerile textului dramatic, în genul celei preconizate la un moment dat de Tairoff în „Das entfesselte Theater“, îşi afla aci originea. Pretenţiile regiei „creatoare“, oricît de îndreptăţită ar fi fost desconsiderarea naturalismului, i se păreau deci inacceptabile, în măsura în care „înseilarea fantastică“ sau „sugestia“ erau abstrase din funcţia lor de mijloace auxiliare şi tranformate în scopuri ale creaţiei. Convingerile lui estetice erau limpede exprimate : „creaţia rămîne pentru noi tot facultatea de *reconstituire* a realităţii interioare şi exterioare. În fapt, ni se pare neîndoios că personajul Père Goriot de Balzac reprezintă mai multă creaţie efectivă decît o povestire fantastică de Hans Heinz Evers“ [3].

Efortul lui Camil Petrescu era de a croi drumul unei poziţii teoretice proprii, care să depăşească opoziţiile factice

---

[1] Camil Petrescu, *Imaginaţie Fantezie* în *Ştiinţa Substanţei*, text inedit, *Anexe*, mss. p. 134—140.
[2] *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 139.
[3] *Idem*, p. 140.

naturalism-formalism, artă imitativă — artă „de esenţe", „verism" — „antiverism libertar" etc. Acuzaţia de „imitaţie" a realului, adusă predecesorilor lor de către adepţii „teatrului pur" (Gordon Craig şi şcolile ieşite din doctrina lui), i se părea bazată pe o neînţelegere : după opinia sa cei care pretindeau a „imita" realitatea nu ar fi făcut decît să imite o serie de convenţii anterioare, căzînd victima unor iluzii, deoarece adevărata reproducere a realităţii nu era compatibilă cu „imitaţia servilă", ci implica, de fapt, „un autentic proces spiritual, un act de pură creaţie". „Imitaţia care e adevărată stare trivială (în sensul axiomatic al cuvîntului) a muncii în artă nu e imitaţia realităţii, ci imitaţia rutinară a teatrului fals, este imitaţia unui şir lung de transformări care n-au nimic a face cu «realitatea». Teatrul verist este tot atît de «ireal», de conformist ca şi teatrul lui Meyerhold" [1].

Pe cît de categorice şi decise erau negaţiile sale, pe atît de prudent, şi în fond amînînd mereu clarificările amănunţite, era în formularea conceptului său propriu despre artă. El arăta o încredere apodictică în viitorul „teatrului substanţial", dar abia în *Addenda la Falsul Tratat*, textul din 1947 apărut ca postfaţă la ediţia definitivă de „Teatru", vom găsi o explicitare mai convingătoare a noţiunii (şi aci cu referire exclusivă la literatura dramatică, nu la arta spectacolului). „Teatrul de mîine va depăşi însă, deopotrivă, ambele conformisme ante- şi interbelice, «verism» şi «antiverism libertar»" — scrisese în concluzia textului din 1941 publicat în programul Teatrului Naţional — căci va fi teatrul creaţiei substanţiale, chiar dacă neînchipuit de multă neînţelegere beoţiană îi va sta încă înverşunat în cale" [2].

Dornic să evite deopotrivă Scylla naturalismului şi Charybda expresionismului, fără nici o simpatie pentru o artă lipită „gasteropodic" (cum ar fi zis Blaga) de suprafaţa realităţii, dar neîncrezător şi în formula unei arte „exclusiv de esenţe", purificată de bogăţia de seve a vitalului, Camil Petrescu năzuia către o artă bazată pe „integrarea esenţei în concret". Reflecţiile sale pendulau între cei doi poli : „concretitudinea" şi „esenţa". „Cadru fără esenţe este ceea ce

---

[1] Camil Petrescu *„Teatrul substanţial"* în *Programul Teatrului Naţional*, 1941, text reprodus în volumul *Documente literare*, p. 379.
[2] *Ibid.*

realizează literatura bună realistă, naturalistă (aci cei doi termeni sînt consideraţi ca sinonimi, n.n., N.T.) ; esenţa fără cadru este ceea ce a încercat, ameţită la rece de propria ei ispravă, şi literatura expresionistă“ [1]. În „Modalitatea estetică a teatrului“, el încercase să fixeze locul geometric al poziţiei sale folosindu-se de instrumentele fenomenologiei husserliene. Convingerea sa era că ordinea semnificaţiilor din realitate nu o poate stabili decît *conştiinţa*. Prezenţa activă a conştiinţei i se părea singura garanţie împotriva unei transcrieri nediferenţiate a realului. Se simţea cel mai aproape de „arta psihologică, atît de refuzată de expresionişti“ şi de „opera lui Marcel Proust care, fără îndoială, constituie unul din cîştigurile esenţiale ale culturii universale“ [2].

În fragmentele descoperite postum din „Cartea II-a“ a lucrării despre teatru, cea anunţată cu titlul „Modalitatea artistică a teatrului“, Camil Petrescu căuta să coboare în adîncime cu analiza pînă la identificarea rădăcinilor *metafizice* ale interesului dramatic. Eficienţa *destinului*, tot ceea ce privea omul şi destinul său, cu rădăcinile în instinctul de conservare al speciei şi nevoia de a vedea obiectivate în trăiri similare activitatea apetitivă şi volitivă, i se păreau a sta la baza participării la spectacolul dramatic. O întîmplare reală devenea dramatică graţie unei asemenea implicări a interesului pentru destinul uman. „Esenţa acestui interes nu ne apare decît într-un motiv metafizic, într-un concept apriori al *voinţei*, pe care îl descoperim printr-o analiză dusă la ultimele ei date şi pe care se pare că îl verifică orice proces vital... Nu acţiunea ca mişcare este, deci, esenţa dramei, cum greşit s-a interpretat termenul grecesc, şi care, înţeles perpetuat greşit, stă la baza tuturor interpretărilor despre dramă, ci *actul în sens de prezenţă*, întrucît traduce prezenţa umană. Mai exact, nu simpla prezenţă umană, ci prezenţa *conştiinţei* (Oriunde : în alt tărîm, în operă, în act, în gînd)“ [3].

Reflecţiile scriitorului gravitau în jurul ideilor de *prezenţă* şi de *structură*. Tranziţia de la planul întîmplărilor indiferente în neutralitatea lor exterioară la cel al întîmplărilor capabile să co-intereseze activ o conştiinţă participantă

---

[1] *Addenda la Falsul Tratat* în vol. cit., p. 509.
[2] *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 142.
[3] *Documente literare*, ed. cit., p. 359—360.

Scanned with OKEN Scanner

îi absorbea atenţia. Sensul întîmplării devenită *spectacol* îl dădea prezenţa unei *structuri afective*. „Un om trece dimineaţa pe stradă ; nu prezintă nici un interes. A doua zi i se ţine calea. Ce a intervenit ca un obiect, care nu trezea nici un interes, să trezească brusc un interes dramatic ? Se poate spune că *el a devenit prezenţă*“ [1].

Fenomenologia lui Husserl a fost receptată de Camil Petrescu ca o teorie a constituirii lucrurilor în *obiecte* ale conştiinţei. Noţiunile de *prezenţă*, de *structură*, de *ritm* (structural sau fenomenologic, şi nu „cosmo-biologic“) revin ca leitmotive în consideraţiile sale estetice. Trăirea estetică îi apărea a fi prin excelenţă o exemplificare a caracterului *intenţional* al conştiinţei. Contemplaţia estetică (în speţă cea a unui *spectacol*), îi apărea echivalentă cu descoperirea unei structuri (înţeleasă însă ca un eveniment al conştiinţei), căreia îi era „adăugat“ un sentiment de *valoare*. El se arăta viu interesat de *gestaltism* sau *Ganzheitspsychologie*, ca teorie psihologică o structurilor, dar observa pe de o parte că structura nu este independentă de părţile care o compun (un amănunt schimbat poate modifica şi structura întregului), iar pe de altă parte, în plan estetic, îl interesa reverberaţia în conştiinţă (*sensul sau „semnificaţia potenţializată*) a evenimentelor care alcătuiau o structură.

Miracolul conjunctului între „concret“ şi „esenţă“ îi apărea lui Camil Petrescu a fi semnul adevăratei „genialităţi creatoare“. El căuta în fuziunea celor două planuri secretul creaţiei artistice. „Un cadru concret este dificil de realizat, dar nu excesiv merituos ; pe de altă parte elaborarea de esenţe în libertate este şi ea dificilă, dar abia ceva mai mult decît cea dinainte ca merit“ : „...a oferi o iluzie de esenţă fără suportul de structură concretă, este ca şi cînd ai oferi copilul în soluţie condensată, biftecul în buline şi Hamlet în rezumat esenţial. Prezenţa acelei infrastructuri concrete, conjugată cu esenţa, este semnul puterii creatoare, fiindcă esenţele în libertate sînt de domeniul unei relative facilităţi (în text „facultăţi“, dar credem că este o greşeală de tipar, n.n., N.T.) şi se pot realiza industrial în cantităţi oricît de mari,

[1] *Ibid.*, p. 364.

Scanned with OKEN Scanner

de atelierele mai de soiu, însă copacul are legile lui de creştere“ [1].

În estetica spectacolului teatral Camil Petrescu era orientat de aceleaşi criterii : a reconstitui „fluxul vieţii interioare“ dintr-o operă dramatică (structura ei ascunsă, nu cea imediat perceptibilă în „intriga“ piesei) i se părea a reclama deopotrivă o gîndire superioară şi o deplină „integrare în concret“, cu alte cuvinte capacitatea de trăire intensă şi spontaneitatea reflexelor. Într-un articol publicat în revista „Lumea“ (1945), unde scriitorul deţinea o rubrică „Cascada prejudecăţilor“, vorbind despre jocul Mariei Botta, actriţă pe care el o „descoperise“ în perioada directoratului la „Teatrul Naţional“, Camil Petrescu formulase o propoziţiune cu un cuprins general-teoretic : „Spontaneitatea este în teatru indicele liminar al trăirei autentice...“.

Unul din adversarii săi cei mai tenaci, N. Carandino, pe atunci preşedinte al Asociaţiei criticilor dramatici, contestase vehement o asemenea teză, invocînd necesitatea „reflecţiei“ ca factor determinant în compunerea unui rol. „Scena noastră este plină de gîşte spontane şi curcani intuitivi...“ — era argumentul spiritual, invocat polemic de preopinentul lui Camil Petrescu. Consecvent convingerii sale mai vechi că „spontaneitatea“ şi „intuitivitatea“ erau în asemenea cazuri simple „imitaţii“ ale unor convenţii anterioare, cu totul opuse „spontaneităţii“ în accepţia *creatoare* pe care i-o dădea el, Camil Petrescu răspundea : „«Gîştele spontane» şi «curcanii intuitivi» în teatrul românesc sînt tot gîşte şi curcani de imitaţie“ [2].

Polemica îi prilejuia însă lui Camil Petrescu reamintirea poziţiilor clasice care s-au înfruntat în problema artei actorului : cele ale lui Riccoboni, Saint-Albine, Diderot şi Lessing. Întrebarea dacă artistul pe scenă trebuie să-şi *trăiască* rolul sau trebuie doar să *simuleze* trăirea, lăsîndu-se condus în jocul său de reflecţie şi control al impulsiunilor, în funcţie de o concepţie precisă pe care şi-o face despre personajul încarnat, a dominat confruntările de idei în problema artei actorului încă din secolul XVIII (Tudor Vianu în „Arta actorului“ este cel care oferă pentru prima oară la noi o

[1] *Addenda la Falsul Tratat*, ed. cit., p. 509.
[2] Camil Petrescu, *Cascada prejudecăţilor* în *„Lumea“* nr. 4, 14.X, 1945.

Scanned with OKEN Scanner

sinteză luminoasă a unor asemenea dezbateri și controverse). Camil Petrescu nu a arătat niciodată vreo simpatie pentru teza celebră a lui Diderot din *Paradoxe sur le Comédien*, ci dimpotrivă : pentru el, după cum am văzut, trăirea intensă era o condiție liminară a artei actorului, pe care însă nu înțelegea cîtuși de puțin să o opună „atitudinii reflexive", deoarece cele două planuri erau în reprezentarea sa strîns conjugate. În „Modalitatea estetică a teatrului", vorbind despre jocul celebrei actrițe Clairon și despre elogiul pe care i-l făcea Diderot în *Paradoxe sur le Comédien*, el contesta categoric poziția lui Diderot, reafirmîndu-și implicit convingerea despre necesitatea ca actorul să „încerce real" emoțiile exprimate pe scenă. „Căci teza acestei cărți de mare răsunet este desigur falsă și a putut fi formulată așa doar într-o epocă dominată de concepția rațională a imitației frumosului în artă. Numai dintr-o înțelegere superficială și dintr-o necunoaștere a modalităților psihologice și estetice, s-ar mai putea lua azi în discuție întrebarea dacă actorul trebuie să încerce real ori nu emoțiile pe care le exprimă în scenă" [1]. Este interesant să remarcăm că autorul tezei de doctorat despre estetica teatrului se simțea „mai aproape", cum o declară el însuși, de teza opusă lui Diderot, cea reprezentată de Saint-Albine, potrivit căreia la baza interpretării trebuie să stea „sentimentele autentice", „emoțiile corespunzătoare", adăugînd însă imediat că teza lui Saint-Albine „nu atinge nici ea specificul emoției în teatru" [2].

În polemica din „Lumea" el repudia din nou teza lui Diderot, deoarece „preconiza artificiul, confecția și simularea sentimentelor", pentru a-l apostrofa violent pe adversarul său, care nu ar fi „știut ... că spontaneitatea este inerentă, necesară și specifică reflexiei și meditației". Camil Petrescu își reafirma așadar ideea că „reflecția" și „meditația" fac parte din esența acelei „trăiri dirijate" care este emoția dramatică, dar pentru el prezența lor nu numai că nu excludea „sentimentul autentic", încercat pe scenă, ci stimula și potența trăirea directă, pînă la a elibera resurse nebănuite ale spontaneității. Concluzia articolului său din „Lumea" merită să fie reținută : „În realitate două lucruri nu se pot

---

[1] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 47.
[2] *Ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

simula : spontaneitatea şi inteligenţa, fiindcă amîndouă sînt modalităţi transcendentale ale libertăţii... Pe scenă aceste două moduri pot fi desigur obiect de imitaţie, dar aşa de grosolan că nu pot păcăli decît pe cei de la periferia intelectuală" [1].

Camil Petrescu a încercat în ultimele sale articole despre teatru să-şi delimiteze punctul de vedere şi de cel al lui Stanislavski. El nu se arăta dispus să accepte ideea că „analiza actelor reflexe" ar sta la baza artei actorului. Comentînd definiţia unui exeget sovietic al operei lui Stanislavski : „arta actorului e arta acţiunii scenice", teoreticianul „regiei substanţiale" considera că ea s-ar potrivi mai curînd actorului de vodevil şi de melodramă poliţistă. Vechea sa adversitate la adresa confuziei între „act" (în sens dramatic) şi „acţiune" poate fi aci regăsită. După opinia sa, spiritului lui Stanislavski i s-ar fi potrivit mai curînd formula : „arta actorului este *adevărul* în acţiunea scenică". Introducînd noţiunea de „adevăr în acţiunea scenică", el socotea desigur că deschide poarta pentru propria sa teorie despre jocul actorului, cea a „regiei substanţiale". Cu prilejul uneia din ultimele convorbiri cu Camil Petrescu el ne-a mărturisit dealtfel că tezele lui Stanislavski i se păreau aplicabile prin excelenţă rolurilor de compoziţie : sugestia era că în cazul personajelor puternic dominate de tumultul vieţii interioare, de jocul reprezentărilor în propria lor conştiinţă, în genul celor pe care aspirase să le creieze el însuşi în dramele sale, ar fi fost nevoie de o altă înţelegere a jocului actoricesc, bazată mai curînd pe „principiul imitaţiei interioare" [2].

---

[1] „Lumea", art. cit.

[2] În 1928, cînd a avut ocazia să asiste la un ciclu de reprezentaţii ale „Teatrului de Artă" din Moscova la Bucureşti (oferite de o parte a trupei lui Stanislavski, cea numită în cronica dramatică din „Argus" «grupul din Praga»), el îşi exprima însă aproape fără rezerve marea admiraţie faţă de stilul de joc imprimat de Stanislavski şi şcoala sa actorilor ruşi. Elogiul pentru „marea ştiinţă a regiei" se adresa puterii de a creia „iluzia desăvîrşită a vieţii". Cronicarul căuta să identifice secretul unei asemenea arte a regiei, pe care înţelegea să o distingă ferm de orice naturalism şi autenticitate superficială : „În *Fraţii Karamazov* ca şi în *Cadavrul viu*.... iluzia aceasta a vieţii nu venea însă din naturaleţea jocului, ci dintr-un angrenaj întreg de *gesturi reflexe* (deprinse după cît se pare după repetiţii îndelungi), gesturi venite să trădeze preocupări anterioare în viaţă şi gesturi pseudo-spontane admirabil studiate şi abil trecute în al doilea plan, menite să exprime indirect subconştientul. Cred că aici e marea lecţie pe care ne-o dă trupa rusească. În această atenţie pe care

Scanned with OKEN Scanner

Exercițiul cronicii dramatice timp de aproape un deceniu i-a îngăduit lui Camil Petrescu să formuleze treptat un număr de idei originale cu privire la arta regiei și a jocului actoricesc, pe care va încerca să le sistematizeze ulterior în diverse texte, printre care și notele pentru „seminarul de regie experimentală" (1945—1946). Într-o „cronică teatrală" din *Argus* găsim de pildă la un moment dat observația retrospectivă: „...de ani de zile, aci în coloanele «Argus»-ului, luptăm împotriva odioasei «dicțiuni», care e fără îndoială cea mai mare nenorocire a teatrului nostru, căci înseamnă metoda de a rosti în parte cuvintele, fără să ții seama că fraza este organul esențial de expresie" [1]. Elogiul cronicarului mergea de astă dată către jocul Luciei Sturza Bulandra, prin care înțelegea să ilustreze justețea ideilor sale generale: „d-na Lucia Sturza Bulandra a sguduit sala fără un cuvînt, fără o «mimică», printr-o simplă privire, o crispare a umerilor și pe urmă o destindere a întregului corp, care au spus mai mult decît orice strigăt". Cu un prilej anterior el scrisese despre jocul aceleiași actrițe: „D-na Bulandra nu și-a cunoscut bine mijloacele... Arma d-sale în teatru ar fi trebuie să fie totdeauna surîsul. Surîsul ușor emoționat, generos și superior discret. Puține lucruri în teatrul nostru de azi trec mai cuprinzător rampa decît acest surîs al d-nei Bulandra. De ce o fi preferat d-sa de atîtea, de prea multe ori agitația patetică, infinit inferioară ca artă și ca efect emoției surîzătoare?" [2]. Lui Ion Manolescu, despre care scria în 1925

---

o dă expresiilor indirecte ale subconștientului. Căci această lume e cu totul neglijată în teatrul românesc, care nu se preocupă decît de gesturi aparente".

Jocul aceleiași trupe îi inspiră lui Camil Petrescu considerații despre valoarea invenției regizorale și actoricești în „scenele mute", observații pe care le vom regăsi mai tîrziu integrate în tezele din manuscrisul rămas inedit al „Modalității artistice a teatrului": „Actorii ruși au adăugat însă, după cît se pare, textului, atîtea intenții, atîtea scene mute pline de expresie și dramatism, că spectacolul e de mare artă..." (*Cronicile dramatice la* spectacolele *Teatrului de Artă din Moscova, în „Argus"*, din 29 octombrie, 1928 și 4 noiembrie 1928).

[1] Camil Petrescu, *Cronica teatrală Teatrul Regina Maria „Negustorii de glorie"* de M. Pagnol și Paul Nivoix. *Teatrul Mic* „Domnul și D-na Cutare" de Denys Amiel, în *Argus*, XVII, 4019, 13 septembrie 1926.

[2] Camil Petrescu, *Cronica teatrală Ultimele spectacole:* „Metresa lui Bridge", „Meșterul Manole", „Școala femeilor", „Comediana", în *Argus*, XVI, 3756, 18 oct. 1925.

ca despre „unul din cele mai frumoase temperamente ale teatrului românesc", nu ezită să-i indice fără menajamente o primejdioasă plafonare a jocului său, recomandîndu-i pur şi simplu „să citească atîtea cărţi, a căror ignorare nu poate rămîne nepedepsită" [1]. Jocul actorilor era judecat de cronicarul *Argus*-ului în funcţie de exigenţele interioare profunde ale personajelor incarnate (bineînţeles în cazul rolurilor de mare anvergură dramatică). O admiraţie constantă i se arăta lui G. Storin. Camil Petrescu era impresionat de „greutatea covîrşitoarei sale personalităţi", scriind în cronica din 7 septembrie 1925 : „Acest artist merge spre culmi de artă neajunse încă în teatrul românesc". Jocul lui Moissi în spectacolele trupei de la Vilna îl face însă să pună serios în discuţie „legendele că avem cei mai buni actori" : „Iată însă că vine Moissi şi timp de trei ani nici nu ne putem gîndi să adoptăm repertoriul lui" într-atît amintirea jocului său e „doborîtoare". [2] Marioara Voiculescu jucînd în travesti rolul principal din „Peer Gynt" de Ibsen (unul din marii autori favoriţi ai lui Camil Petrescu) întruneşte elogiul necondiţionat al cronicarului : „Era de susţinut o operă destul de retorică de la un capăt la altul. Numai temperamentul acestei actriţe — unic azi la noi între artişti şi artiste — putea birui o asemenea greutate" [3]. Admiraţia pentru Aristide Demetriad, a cărui creaţie în *Hamlet* o va cita mereu ca memorabilă, nu-l împiedică pe cronicar să se distanţeze critic de interpretarea dată de actor lui Don Quijote. Autenticitatea structurală a personajului, cu liniile lui interioare bine definite, este confruntată cu imaginea lui scenică : Demetriad „n-a adăogat o nouă creaţie alături de Hamlet şi Vlaicu-Vodă", deoarece „l-am fi vrut pe cavalerul tristei figuri mai deşirat, mai exaltat, mai halucinat, ca să pară mai puţin fanfaron decît a părut în interpretarea d-sale" [4].

---

[1] Camil Petrescu *Cronica teatrală Teatrul „Regina Maria"*, „Din dragoste" de Kistemaeckers în *Argus*, XVI, 3590, 9 aprilie 1925.

[2] Camil Petrescu, *Trupa de la Vilna : „Cadavrul viu"* de Leon Tolstoi în *Argus*, XVI, 3584, 2 aprilie 1925.

[3] Camil Petrescu, *Teatrul Marioara Voiculescu :* „Peer Gynt" de Ibsen, în *Argus*, XV, 3508, 31 dec. 1924.

[4] Camil Petrescu, *Cronica teatrală Teatrul Naţional* „Don Quijote" în *Argus*, XV, 3457, 29 octombrie 1924.

Scanned with OKEN Scanner

„Paginile de ciornă" reproduse în „Teze și Antiteze" sintetizează dezideratul fundamental al lui Camil Petrescu în materie de artă actoricească. Cel care nu va înceta să deplîngă pînă la sfîrșitul vieții absența unor interpreți de dramă pentru rolurile principale din piesele sale („carența interpretului principal" va fi deplorată cu deosebire în cazul „Mioarei", dar și al „Sufletelor tari", unde „tot ceea ce voisem transcendental în ea s-a volatilizat, suflul de nebunie voit a rămas doar în textul scris") va preconiza mereu o schimbare de optică în criteriile de judecare a artei actorului : „În definitiv trebuie să se găsească modul ca în Conservator să fie admiși și oameni de cultură și inteligență excepțională. Sînt cîteva roluri în repertoriul mondial care nu merg fără asta. Pentrucă la urma urmelor, actorul poate «face» pe oricine, — numai pe inteligentul, nu" [1].

În cîmpul regiei teatrale, cronicarul dramatic se simțea incontestabil mai aproape de stilul regizoral al lui Paul Gusty decît de cel al lui Soare Z. Soare. Cel care căuta pretutindeni în spectacolul de teatru realizarea „fluxului interior" al pieselor, se arăta mai sensibil la realismul scenic al montărilor lui Gusty, decît la fantezia și grația multora dintre spectacolele realizate de Soare.

Leit-motivul cronicilor lui Camil Petrescu îl forma însă absența în teatrul românesc a unui autentic regizor de dramă (în 1936 el va păstra intactă observația formulată de nenumărate ori în articolele scrise în urmă cu un deceniu) : „Trebuie să se știe că oricît de extraordinari regizori de comedie și înscenări fastuoase sînt azi în teatrul românesc — scria el în 1924 —, nu avem nici unul care să poată pune în scenă o dramă. Din cauza aceasta nu se poate juca la noi cu succes nici o dramă în sensul patetic al cuvîntului. Comedie, piesă spectacoloasă, tragedie chiar, cu d. C. Nottara, cîte vreți, drame însă nu" [2].

Elogiile pentru Paul Gusty, ca și ambivalența judecăților despre Soare Z. Soare, ne îngăduie să pătrundem treptat în concepția despre regie a lui Camil Petrescu. Un spectacol cu „Femeia îndărătnică" de Shakespeare, regizat de Gusty,

---

[1] *Pagini de ciornă* în *Teze și Antiteze*, p. 320.

[2] Camil Petrescu, Cronica la *Micul Eyolf* de Ibsen în *Argus*, anul XV, nr. 3451, 22 octombrie 1924.

Scanned with OKEN Scanner

atrage din partea cronicarului consideraţii de un interes mai general (piesa i se părea însă lui Camil Petrescu „departe de profunzimea" şi de „uriaşa umanitate" a operelor shakespeariene capitale) : „Regie nu înseamnă numai un reflector şi trei pereţi expresionişti, cît căutarea unui sens, canalizarea unei intenţii, susţinerea continuă de-a lungul replicilor a unui fluid de viaţă". Paul Gusty ar fi avut poate „mai puţin temperament pentru dramă", i-ar fi lipsit poate „viziunea proaspătă, fină şi fantezistă a d-lui Soare", „dar în realizarea unei comedii, în imprimarea unei mişcări convergente ansamblului e într-adevăr demn de a sta alături de Caragiale, cu care a colaborat atît... Ce a obţinut în actul patru din casa lui Petrucchio e de o precizie, e de o bogăţie de efecte, de un adevăr aproape fără pereche în regia românească" [1].

Camil Petrescu acorda în cronicile sale o atenţie particulară *regizorului*, modului în care „structura semnificaţiilor" dintr-o piesă dobîndea o configuraţie proprie graţie actelor de creaţie şi invenţie regizorală. În capitolul intitulat „Creaţia actorului şi regizorului" din fragmentele rămase inedite ale lucrării „Modalitatea artistică a teatrului" (consultată de noi în mansucris la „Muzeul literaturii române") el va defini rolul regizorului ca fiind de „a modifica *structura semnificaţiilor* unei piese fără să se modifice *structura* devenită *pozitivă* prin înregistrarea ei... Inteligenţa unui regizor poate lumina cu intenţie şi iscusinţă într-astfel desişurile unei lucrări dramatice încît păstrîndu-şi realitatea pozitivă ea să apară totuşi alta, aşa cum o lampă electrică luminează inegal părţi dintr-un apartament. Trecînd repede peste anumite pasaje, concentrînd atenţia (prin modificarea ritmului scenic) asupra altora, trecînd neobservate unele momente cauzale..." regizorul re-creiază expresiv textul „cel puţin cît un mare director de orchestră interpretarea unei simfonii". Judecăţile cronicarului erau orientate *in concreto* de asemenea principii. Scriind despre un spectacol cu „Patria" de Victorien Sardou el critica de pildă violent conducerea companiei Bulandra-Manolescu-Storin, deoarece nu ar fi ştiut „ce e o regie a textului propriu-zis" : „Debitul verbal al celor ce jucau aseară

[1] Camil Petrescu, *Teatrul Naţional* „Femeia îndărătnică" de Shakespeare, în *Argus*, anul XV, 3439, 8 octombrie 1924.

Scanned with OKEN Scanner

— avea ceva spasmodic de pian electric. Nici o gradaţie în joc, nici un gest neprevăzut, nici un accent omenesc, spontan“ [1]. Sînt în asemenea observaţii fugitive, *in nuce*, exigenţele acelei regii „substanţiale“, bazată pe ideile de „spontaneitate“ în jocul actoricesc, de „structură“ a spectacolului, de „ritm fenomenologic“, adică de organizare ierarhică a semnificaţiilor dintr-o piesă, pe care le va dezvolta mai tîrziu.

Judecăţile despre spectacolele realizate de Soare Z. Soare sînt schimbătoare dar se ghiceşte mereu dincolo de admiraţia faţă de simţul plastic al regizorului (elev al lui Max Reinhardt), nemulţumirea că i-ar fi lipsit sensibilitatea pentru momentele de interioritate mai profundă, pentru pateticul conţinut şi pentru „dramele în conştiinţă“. Un spectacol cu „Bolnavul închipuit“ de Molière, comedie în care Camil Petrescu vedea „ceva mai mult decît o farsă, dar nu prea mult“, trezea într-adevăr entuziasmul cronicarului pentru regia plină de fantezie a lui Soare : „...de unde ia acest tînăr regizor toată calda vervă pe care o comunică ansamblului, acel minunat sentiment al graţiosului în absurd, atmosfera de poezie pe care o capătă întregul spectacol, ritmul susţinut ca de un fluid interior. Numai sufletul unui creator poate da acestea. Nu se pot împrumuta.“ (era aci şi un răspuns celor care-l acuzau pe Soare că ar imita pe regizorii străini) [2]. Cu trei ani mai tîrziu, în 1927, după experienţa eşuată cu reprezentarea „Mioarei“, pusă în scenă de Soare (peripeţiile conflictului cu Soare sînt narate în memorabilul *Fals Tratat pentru uzul autorilor dramatici*, reprodus în *Teze şi Antiteze*), cel care remarcase nu odată „fantezia funambulescă“ şi „verva îndrăcită“ a atîtor spectacole montate de acest regizor (v. şi cronica la „Kean“ de Kasimir Edschmid după Dumas, unde Camil Petrescu vorbea de însuşirile de mai sus, ca şi de „dezmăţarea savuroasă“ a spectacolului), cronicarul distribuia altfel accentele, deplasînd centrul de greutate al aprecierilor în sens negativ, cu un exces însă datorat desigur şi resentimentelor provocate de eşecul „Mioarei“ : „...d. Soare Z. Soare e un regizor fantezist care în loc de asociaţii de idei, are

---

[1] Camil Petrescu, *Cronica teatrală* la „*Patria*“ de V. Sardou, în *Argus*, XV, 3420, 15 septembrie 1924.

[2] Camil Petrescu, *Cronica teatrală : Teatrul Naţional „Bolnavul închipuit“* de Molière, în *Argus*, XV, 3410, 4 septembrie 1924.

Scanned with OKEN Scanner

asociaţii de forme şi culori... amuzant şi cu vervă e incapabil de cel mai mic efort, de cea mai mică tendinţă de concentrare şi organizare. Nu trebuie să i se dea pe mînă decît opere fără conţinut, mai mult decît piese. Nici chiar cu atîta conţinut cît *Cyrano*..."[1].

Simţul artistic al lui Soare Z. Soare era o evidenţă pentru Camil Petrescu („E orice s-ar spune un artist"), dar cronicarul dramatic se simţea contrariat în principiile şi exigenţele sale cu privire la arta regiei. „Succesele d-lui Soare au loc alături de text şi de actori" scria el odată într-un text din „Rampa" dedicat unor aspecte ale regiei contemporane[2]. Cronica cea mai interesantă o vom găsi însă cu prilejul reprezentării lui „Faust" de Goethe : implicaţiile profunde ale piesei îi oferă lui Camil Petrescu prilejul unei confruntări elocvente între calităţile unui text superior şi însuşirile specifice ale unui regizor. Scriind despre spectacolul cu „Faust" realizat de *Teatrul Naţional* în 1925 el va deplora de la început faptul că piesa nu a fost încredinţată lui Paul Gusty „el însuşi un tip goethean". Gusty ar fi avut „o minte uimitor de limpede, cu o vastă cultură", „un temperament sensual în artă" şi o „înţelegere a tinereţei", care l-ar fi predestinat unei înscenări a lui *Faust* de o calitate superioară. Montarea lui Soare Z. Soare, „cînd expresionistă, cînd Reinhardt-iană", îi îngăduie lui Camil Petrescu să circumscrie limitele talentului acestui regizor. „*Faust* cuprinde, în partea întîia, unice frumuseţi de gîndire superioară, de îndoială amară, de sarcasm, de frămîntare interioară. E pe urmă un dor voluptuos de viaţă, o bucurie de a trăi prin toţi porii, o împletire incomparabilă de frăgezime, simplitate şi candoare cu setea de plăceri a reîntineritului Faust, cu sensualismul lui cînd vulgar... cînd cald, înălţat şi plin de poezie".

Complexul de calităţi dramatice şi tonalităţi afective ale piesei era descris de Camil Petrescu în linii atît de apăsate pentru a evidenţia decalajul între însuşirile intrinseci ale textului şi înclinaţiile unui regizor ca Soare Z. Soare. După o

---

[1] Camil Petrescu, *Cronica teatrală Teatrul Naţional „Cyrano de Bergerac"* de Ed. Rostand în *Argus*, XVIII, 4328, 21 sept. 1927.

[2] Camil Petrescu, *Umbră şi lumină* în *Rampa*, VII, 1225, 23 noiembrie 1924.

Scanned with OKEN Scanner

analiză amănunţită a unor erori în înţelegerea stilizării expresioniste, cronicarul se decidea să accepte principiul „că nu trebuie să pretinzi unui artist decît realizări conforme însuşirilor, posibilităţilor lui" : „Domnul Soare e neîntrecut cînd trebuie să realizeze o noapte simplu misterioasă, un interior numai de proporţii, o scenă de graţie preţioasă (ca în Molière de pildă). Scena de biserică, cadrul pivniţei lui Auerbach şi, dacă nu m-ar fi supărat arhanghelii, chiar tabloul prologului în cer au intrat perfect în mijloacele Domniei Sale şi au fost impresionante".

În ansamblu spectacolul era însă respins deoarece înclinaţiile specifice ale regizorului ar fi sacrificat însuşirile de sensualism luminos, „de cuvînt cu sevă şi detaliu colorat" ale piesei, iar directorul Teatrului Naţional criticat de a fi „încredinţat... unui regizor care nu poate monta decît nopţi, toată setea de lumină şi tinereţea strălucitoare a d-rului Faust" [1].

La moartea lui Soare (în 1944), Camil Petrescu va deplînge însă într-un scurt necrolog publicat în *Revista Fundaţiilor Regale* „sfîrşitul tragic al celui mai bun regizor pe care l-a avut teatrul românesc între cele două mari războaie" (faptul că Paul Gusty a activat tot mai puţin în perioada interbelică a făcut din Soare „regizorul de bază" al Teatrului Naţional). Judecata finală a lui Camil Petrescu menţine în esenţă opiniile formulate în urmă cu două decenii : „Ca regizor, neglijînd uneori textul, Soare Z. Soare a fost mai presus de orice un mare poet al decorului ; un neîntrecut artist al plasticei scenice... A fost calomniat că se inspira din montările străine. De fapt, avea atîta gust şi atîta fineţe că ar fi putut da lecţii uneori şi străinilor" [2]. Cu două luni mai tîrziu, la moartea lui Paul Gusty, omagiind cu fervoare personalitatea regizorului, Camil Petrescu îşi motiva admiraţia şi prin vechea sa idee despre relaţia text-regizor, pe care Gusty ar fi respectat-o în mod exemplar : „...nu-i plăcea prea mult această regie dintre 1918—1937, care se credea

---

[1] Camil Petrescu, *Teatrul Naţional : „Faust" partea I de J. W. Goethe* în *Argus*, XVI, 3727, 23 septembrie 1925.

[2] Camil Petrescu, *Soare Z. Soare* în *Revista Fundaţiilor Regale*, Anul XI, nr. 9, septembrie 1944, p. 706—707.

Scanned with OKEN Scanner

îndreptățită să maltrateze textul în favoarea înscenărilor fantasmagorice..." [1].

Ar fi însă o greșală să se deducă din asemenea afirmații o adeziune simplistă la teza „primatului textului". Camil Petrescu a făcut eforturi susținute (manuscrisele sale pregătitoare a unei „Quidditați a reprezentației dramatice" stau mărturie) să definească și să circumscrie specificul „teatralității" în raport cu textul dramatic propriu-zis. El nu numai că nu tăgăduia drepturile invenției regizorale, dar s-a străduit să concretizeze în plan teoretic spațiul de desfășurare al creației regizorului. Punctele sale de reper erau cele două poziții antinomice: „detronarea textului", „independența actorului" (aci erau citați Gordan Craig, Tairoff, Gaston Baty) și cea sintetizată într-o formulare extremistă: „actorii sînt sclavii textului" (Jouvet, Gémier, Bernauer), față de care el însuși căuta să fixeze o poziție proprie intermediară.

Printre fragmentele sale inedite, descoperim chiar formulări radicale, care luate în sine ar părea să conteste teza „primatului textului". Ele trebuie însă restituite întregului din care fac parte și urmărite în nuanțele lor importante. Pornind de la ideea că „textul este numai o parte din structura reprezentației", Camil Petrescu scria în notele sale cu privire la „Modalitatea artistică a teatrului": „Trebuie terminat cu obsesia textului. Deși textul scris este esențial el este însă insuficient, esențial insuficient, are nevoie de un *text complimentar gîndit*, uneori mult mai întins, pe care principial autorul ar fi putut să-l descrie în paranteze mai bogate decît textul scris, dar care în genere nu e scris..." [2].

În capitolul intitulat „Pantomima dublură" din același manuscris, oprindu-se la rolul pantomimei ca mijloc esențial de expresie („Rolul *pantomimei gîndite* este esențial în teatru... trebuie păstrată pentru momentele esențiale ale lucrării, tocmai fiindcă e un *mijloc foarte puternic*"), Camil Petrescu își reafirma ideea că în reprezentația teatrală „textul dramatic apare căptușit de o altă expresie, extrem de întinsă și intensă, care în genere reprezintă aportul regizorului și al

---

[1] Camil Petrescu, *Paul Gusty* în *Revista Fundațiilor Regale*, anul XI, nr. 11, noiembrie 1944.

[2] „Modalitatea artistică a teatrului", manuscris inedit consultat de noi la *Muzeul literaturii române*.

actorilor. Este dacă se poate spune teatralul gîndit de Gordon Craig, conjugat cu textul ca să devină dramatic".

Autor el însuşi al unor texte parantetice de o mare bogăţie şi densitate a indicaţiilor, promotorul „regiei substanţiale" împingea lucrurile pînă la a arăta că preferă, în reprezentarea lucrărilor sale, „ca un eventual regizor să realizeze textul care urmează intenţiile şi viaţa indicate în paranteză, şi nu textul vorbit..."

Motivaţia teoretică este plină de interes. deoarece ea sintetizează poziţia lui Camil Petrescu în estetica teatrului, demonstrînd că el acorda mijloacelor extra-verbale de expresie un rol nu mai puţin important decît celor verbale, totul fiind subordonat complexului de intenţii al autorului : „socotim că arta teatrului este mai curînd arta actului, decît arta cuvîntului, deci nu cum ni se pare că se crede îndeobşte, cuvîntul nefiind cu alte cuvinte decît completarea actului şi întrucît este el însuşi act. Sperăm că prin „acte" nu se înţeleg, firește, „acte naturale", ci actele vieţii substanţiale" [1].

Descoperim printre caetele şi manuscrisele scriitorului, recent publicate, o mulţime de observaţii preţioase despre funcţiile regiei şi arta actorului, concretizare a tezelor sale generale despre natura actului dramatic. O atenţie particulară este acordată *ritmului* : ierarhizarea scenelor în funcţie de semnificaţia lor, deosebirea de tempo şi de accent între fazele acţiunii, precizarea „momentelor acute, intense" şi a momentelor secundare, trecerea rapidă peste scenele de conversaţie etc. Dramaturgul îşi nutrea ideile cu observaţii extrase din propria sa experienţă. În „Caietul de regie autentică" găsim astfel exemplificată ideea distribuirii „accentului de semnificaţie" : „În piese ca *Suflete tari* pretinse neapărat momentele de lirism muzical, ireal, resemnat". Cheia unei interpretări juste a textului şi a concretizării lui adecvate în jocul actorilor o formează fixarea momentelor nodale : în „Suflete tari" evidenţierea momentelor de «idealism», «antirealism» şi «inactualitate» în structura principalelor personaje înseamnă a fixa în spectacol linia interioară a piesei. Şi Camil Petrescu indică pentru fiecare personaj asemenea momente definitorii,

[1] Camil Petrescu, „Notă regizorală" în *Addenda la Falsul Tratat Teatru* vol. III, Ed. Definitivă, 1947, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, p. 523.

Scanned with OKEN Scanner

prin articularea expresivă a cărora se va inculca sensul piesei : „la Ioana (lectura), Culai (luna), Andrei (scena resemnării), Fata (resemnată), Prinţul, Ioana (ce sîntem toţi acolo)“ [1].

În marile texte dramatice, problema centrală a regizorului era să evidenţieze „sensul transcendental al piesei“. Contrariat de neînţelegerea manifestată de mulţi critici faţă de valoarea unei capodopere ibseniene ca *Hedda Gabler*, Camil Petrescu indica astfel structura personajului, fără de înţelegerea căreia orice înscenare rămînea iremediabil caducă : „ea nu se vrea decît în zona „Frumuseţii“, a „gestului pur“, „dincolo de bine şi de rău“, neapărat inhumană. Este rudă cu mîndra şi inaccesibila Hérodiade a lui Mallarmé...“ [2] (să menţionăm aci că o recentă înscenare a *Heddei Gabler*, văzută de noi la Akademie-Theater din Viena, cu toate calităţile ei remarcabile, nu reuşea să pună „accentul de semnificaţie“ cuvenit tocmai pe momentele-cheie, de care era legată evidenţierea a ceea ce Camil Petrescu numea „sensul transcendental“ al piesei).

În selecţia actorilor, moment decisiv al actului regizoral, fizicul lor juca pentru Camil Petrescu un rol de prim plan. El nu ezita dealtfel să vadă în efectele *prezenţei nemijlocite* a actorului, cu farmecul şi personalitatea pe care le iradiază, o superioritate specifică a teatrului faţă de toate celelalte arte. „O actriţă frumoasă a intrat în scenă şi simpla ei prezenţă scuteşte pe autorul dramatic de lungile descrieri ale romancierului... Posibilităţile de exactitate desăvîrşită, ades în detaliu, cu expunerea intuitivă şi sintetică deodată într-un lapsus de timp relativ scurt, arată superioritatea teatrului asupra tuturor celorlalte forme de artă“ [3]. Sarcina regizorului în selecţia actorilor e dificilă deoarece rareori aptitudinile actorului coincid cu însuşirile rolului. Scriind despre Emma Gramatica în „Nora“ de Ibsen, cronicarul teatral al *Argus*-ului îi recunoştea marei actriţe meritul de a fi pus în valoare nu doar „feminismul“ Norei, dar şi „feminitatea“ ei ; nu se putea însă abţine de a remarca decalajul

---

[1] Camil Petrescu, „Caiet de regie autentică“ în vol. *Documente literare*, p. 418.

[2] Camil Petrescu, *Iar Hedda Gabler* în *Lumea*, I, 10, 25 noiembrie 1945.

[3] Camil Petrescu, *Teatrul, nu numai trăit, ci gîndit* în *Documente literare*, p. 381 şi 383.

Scanned with OKEN Scanner

între vîrsta actriței și cea a personajului, imaginîndu-și ce a fost în tinerețe rolul, oînd „acest neastîmpăr scenic se întrupa într-un trup care inspira dorințe și pasiuni. E o melancolie nesfîrșită să vezi că mai tare decît însuși geniul sînt legile materiei“ [1]. Un text intitulat „Text și regizor“ enumera spiritual contra-sensurile rezultate din incompatibilitățile oricît de mici între fizicul actorului și natura personajului încarnat: „Actorul pasionat și cald, e prea mic de statură, ar fi ridicul lîngă actrița înaltă, iar cel înalt e mlădios ca un morcov. Actrița de temperament e slabă și rolul cere «une belle femme», altminteri nu se poate realiza atmosfera... etc., etc.“ [2].

Adversar a tot ceea ce este automatism, rutină și poncif în jocul actorului, Camil Petrescu a propus în notele pentru „seminarul de regie experimentală“, dar și în manuscrisul inedit al „Modalității artistice a teatrului“, un complex de indicații destinate să se constituie într-o tehnică apropriată a artei actorului. Emoția stimulată de o bogăție de reprezentări, cu alte cuvinte trăirea intens dirijată de gîndire, se afla în centrul interesului său. Un număr important de concepte populează micul său manual de „arta actorului“. Discutingem printre ele noțiunea de „lavis“ al fiecărui rol, „pragul emoțional“ sau „tonusul“ (înțeles ca o specifică nervozitate): în cazul „Sufletelor tari“ autorul indică drept „lavis“ al principalelor personaje „orgoliul Ioanei, timiditatea lui Andrei, a Elenei, melancolia la Boiu, la Magda (devenită în varianta finală Maria Sinești, n.n., N.T.), verva lui Culai“. Rolul „pantomimei dublură“, cu alte cuvinte ansamblul gesturilor în momentele de tăcere, compunerea personajului în clipele cînd „ascultă“ replicile celorlalți, prezența sa intensă în scenele cînd reacționează exclusiv cu mijloace extraverbale, rolul „punctuației dramatice“, înțeleasă ca tehnică a respirației, a accentului în frază, a variației debitului, indicarea mijloacelor de a face transparentă prin priviri, prin mișcarea corpului, prin mimică emoția și gîndirea, sînt doar cîteva din principalele sale contribuții la unul din cele mai importante capitole ale unei autentice științe a teatrului.

---

[1] *Cronica teatrală* din *Argus*, XVIII, 4376. 16 noiembrie 1927.
[2] Camil Petrescu, *Text și Regizor* în *Teze și Antiteze*, p. 316—317.

Scanned with OKEN Scanner

Note de estetică a teatrului

Estetica teatrului are drept obiect principal de studiu procesul de convertire al textului dramatic în reprezentare scenică. Tot ceea ce în procesul lecturii este obiect exclusiv al reprezentărilor fanteziei (alcătuirea lăuntrică a textului dramatic este reconstituită pe calea imaginației reproducătoare) devine prin actul concretizării teatrale obiect al intuiției empirice, al reprezentării vizuale, al percepției nemijlocite.

Am văzut că reprezentabilitatea nu este o însușire auxiliară sau aleatorie a textului dramatic, ci una constitutivă, decurgînd din însăși esența lui [1]. Caracterul energetic al acțiunii dramatice, faptul că evenimentele trecutului sau cele anticipate ale viitorului sînt convertite prin dramă în acte ale *prezentului nemijlocit*, în evenimente ale *conștiinței actuale*, cu o putere de contagiune imediată, impune reprezentarea scenică drept un corolar necesar [2]. Modul în care încolțește și crește gîndul răzbunării în conștiința Ancăi din „Năpasta" lui Caragiale nu este evocat ca un eveniment al trecutului, obiect al narațiunii epice, ci ca o mișcare pa-

---

[1] Vezi studiul despre *Structura operei dramatice*.

[2] Tudor Vianu a analizat în mod exemplar legătura necesară între structura dramei și actul reprezentării scenice în capitolul „Actorul și drama" din micul său volum dedicat „Artei actorului".

Scanned with OKEN Scanner

sională care se dezvoltă și atinge paroxismul *în fața noastră*, cu puterea constrîngătoare a prezentului : tranziția din planul ficțiunii literare în cel al reprezentării scenice este cuprinsă ca o virtualitate în însușirile intrinseci ale textului.

Problema raportului între textul literar și reprezentarea lui scenică, întrebarea cu privire la relația de identitate sau de non-identitate, sau de „identitate a identității și non-identității", ca să folosim o formulă hegeliană, între opera dramatică și reprezentarea ei teatrală, a continuat să stea în centrul discuțiilor din estetica contemporană a teatrului. Am arătat că Roman Ingarden deosebește în corpul textului dramatic două texte distincte : *textul principal*, care cuprinde cuvintele și propozițiunile rostite de personajele *reprezentate*, și *textul auxiliar*, care include „informațiile" oferite de autor, caracterizările și indicațiile cu privire la situațiile și personajele din piesă. Tranziția de la textul literar al operei dramatice la reprezentarea ei scenică presupune simultan conservarea textului principal [1] și suprimarea celui auxiliar. S-ar putea spune că nucleul actului de creație teatrală este descoperirea și fixarea echivalențelor scenice ale tuturor indicațiilor cuprinse în textul auxiliar al piesei (cel care prin definiție „dispare" în versiunea reprezentată). Răspunsul cu privire la natura actului de reprezentare teatrală : „reproducere" a textului preexistent sau „creație" autonomă, nu poate fi găsit decît dacă este supus analizei procesul de *actualizare vizuală* al latențelor și virtualităților din textul principal și al tuturor indicațiilor din textul auxiliar. Să reamintim că în textul auxiliar sînt incluse indicațiile cu privire la locul și timpul acțiunii, la cine vorbește și, eventual, la ceea ce face momentan, și adeseori adevărate analize cu privire la starea de spirit a personajelor sau la atmosfera scenelor reprezentate (cf. exemplul controversatelor „paranteze" ale lui Camil Petrescu, de o mare bogăție și densitate în „dublarea" textului vorbit).

În versiunea strict literară, textul principal apare încadrat de ansamblul acestor indicații din textul auxiliar, figurînd oarecum „între ghilimele" (R. Ingarden), în timp ce în

[1] Facem aci în mod deliberat abstracție de eventualele amputări la care regizorul poate supune textul, ca și de modificările posibile operate de autor însuși în vederea reprezentării.

Scanned with OKEN Scanner

versiunea scenică textul principal este încadrat de *inscripţia concretă* a indicaţiilor din textul auxiliar în fizionomia şi jocul actorilor, în gesticulaţia şi modulaţiile vocii lor, în gruparea lor în scenă, în pictura cadrului etc. Constituirea obiectului estetic — piesa de teatru reprezentată —, cunoaşte acum o metamorfoză calitativă. Dacă se poate afirma ca *în principiu* substanţa textului literar este păstrată şi în varianta lui scenică (deoarece *în fapt* el poate fi desfigurat sau schimonosit), încadrarea lui se efectuează acum într-un „mediu omogen" (G. Lukács) cu totul nou. Ceea ce în textul principal al piesei rămîne inevitabil într-o stare de latenţă, fiind actualizat mai mult sau mai puţin intens, *ad libitum*, de imaginaţia conştiinţei receptoare (de exemplu fizionomia exactă a personajelor, tonalitatea şi „culoarea" vocii lor, inter-relaţia lor în scenă etc.), şi ceea ce este eventual explicitat în textul auxiliar, capătă în reprezentarea teatrală o *materialitate* şi o *încorporare* pregnantă, de o concretitudine incomparabilă cu cea din textul scris, graţie unui ansamblu complex de mijloace scenice.

La întrebarea dacă piesa de teatru reprezentată poate fi considerată o specie a operei de artă literare, Roman Ingarden propunea drept răspuns ideea de a o privi drept un *caz limită* (*ein Grenzfall*) al literaturii. Dacă configuraţiile verbale rămîn identice în textul literar şi în varianta scenică, în opera reprezentată ele apar „încadrate" de un sistem de reprezentări optice şi acustice care conferă versiunii scenice un caracter calitativ *nou*. Dacă în textul pur literar stările de lucruri evocate în piesă sînt comunicate prin mijloacele pur lingvistice ale cuvîntului, în opera reprezentată semnificaţiile textului devin inteligibile şi graţie unui sistem de reprezentări vizuale şi acustice, ceea ce a prilejuit dealtfel caracterizarea operei de artă teatrală ca o „sinteză a artelor". „Mediul" în care se plăsmuieşte opera teatrală ni se dezvăluie astfel mult mai complex decît cel al textului pur literar.

Controverse pasionate au izbucnit periodic de-a lungul timpului cu privire la natura actului teatral, în funcţie de prioritatea acordată în ordinea accentului de valoare textului literar sau mijloacelor de reprzentare scenică. Însuşi conceptul de „mijloc de reprezentare" era considerat cu totul inadecvat de cei care descopereau esenţa teatrului în mişcare, mimică şi gest, văzînd în cuvînt (deci în textul literar) o formă de

Scanned with OKEN Scanner

expresie cu totul subordonată. Dacă partizanii „teatrului literar" au cultivat implicit binomul scop-mijloc, tratînd efectiv imaginile optice și acustice ale scenei ca simple *mijloace* de incorporare a textului preexistent (accentul axiologic în reprezentarea teatrală căzînd pe faimosul *primat al textului*), adversarii lor au căutat să pună energic în valoare autonomia teatralității, văzînd în actul de reprezentare scenică o formă autarhică de artă, distinctă pînă la totala eterogeneitate de textul literar.

Nu au lipsit desigur nici opiniile radicale sau exagerările, de pildă ale celor care au considerat că în raport cu complexitatea și bogăția de nuanțe a textului mijloacele de expresie ale actorului, mimica și gestica, ar fi mult prea rudimentare. Într-o asemenea perspectivă actorul era privit adeseori ca un „histrion", predestinat să adultereze prin jocul său valorile intrinseci ale textului. Auguste Comte, în al său „Cours de philosophie positive", și mai recent, Jean Hytier, în cartea sa „Les Arts de Littérature", s-au numărat printre partizanii emancipării textului dramatic de prezența dominantă a scenei și actorului, cu alte cuvinte ai autonomiei absolute a textului[1]. Se cuvine însă să amintim că, fără a împărtăși cîtuși de puțin asemenea puncte de vedere extreme (și în fond profund inacceptabile) un număr important de dramaturgi și oameni de teatru au afirmat existența unei ordini ierarhice între componentele spectacolului teatral, acordînd o prioritate categorică textului literar și valorilor cuprinse în el. La polul opus, o serie de mari regizori ca Gordon Craig, Tairoff sau Meyerhold s-au străduit să demonstreze vocația independentă a artei scenice, producînd un număr important de argumente pentru a afirma preeminența expresiei scenice asupra inscripției verbale, cu alte cuvinte suveranitatea artei teatrale.

O fenomenologie a actului teatral nu se poate dezinteresa de multitudinea implicațiilor concrete ale relației text-spectacol. Găsirea echivalențelor scenice ale indicațiilor cuprinse în textul dramatic este o problemă care se cere tratată cu

[1] André Veinstein în teza sa de docorat „La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique" (Flammarion, Paris, 1955) întreprinde un inventar al opiniilor contradictorii cu privire la relația text-spectacol.

Scanned with OKEN Scanner

toată seriozitatea. Orice ar spune partizanii teatraltiății autonome, destinul teatral al unei lucrări dramatice se joacă în spațiul cuprins între virtuțile textului și expresia lui scenică. Existența unui decalaj între însușirile textului și concretizarea lui scenică a creat adeseori probleme aparent insolubile cu privire la soarta teatrală a unor opere dramatice. G. Călinescu, de pildă, nu ezita să considere piesele lui Lucian Blaga și, în bună măsură, unele din cele ale lui Camil Petrescu, „irealizabile scenic", ceea ce nu-l împiedica să le aprecieze sub raport literar în mod superlativ. Argumentele lui, indiferent de valabilitatea lor, sînt interesante pentru noi, deoarece sugerează dificultățile posibile în transpunerea scenică a unui text și ne deschid o cale, fie și indirectă, de a măsura specificitatea artei teatrale. *Danton* de Camil Petrescu i se părea astfel „mai degrabă nereprezentabilă prin *excesul de nuanțe* (s.n. N.T.) și prea multele tablouri", portretul lui Marat din aceeași piesă era considerat „fin", dar „irealizabil scenic" (este vorba de caracterizarea parantetică a lui Marat, în „textul auxiliar" al piesei), și în general „reversurile" pe care le-a cunoscut teatrul lui Camil Petrescu pe scenă erau explicate prin decalajul între particularitățile lui literare și exigențele reprezentării scenice : „Autorul își presară piesele cu note pentru actori și pentru regizori, cu ideea că cea mai mică greșeală de gest și de intonație distruge drama. Asta plictisește pe interpret, mai cu seamă că teatrul trăiește din mișcările sufletești exterioare, nicidecum din infinitesimal. Dar pentru cititor, luate ca parte integrantă din text, notele sînt excelente, fiind aci portrete și construcții de atmosferă aci analize ale psihologiei de moment" [1]. Cu argumente de alt ordin, observații asemănătoare sînt formulate și în legătură cu teatrul lui Blaga : „Prea multa poezie, ibsenismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anume ținută expresionistă, constînd în schematism și într-o relativă stilizare și deci caricare a gesturilor, împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil, deși nu e lipsit deloc de pathos și de repeziciune scenică. El are nevoie de un public rafinat care să surprindă poezia, să intre cu ușurință în

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941, p. 664 și 665.

Scanned with OKEN Scanner

dialectica ascunsă, să participe deci la reprezentare cu suflet total“ [1].

Pentru Camil Petrescu problemele complexe ale convertirii textului literar în reprezentare scenică adecvată au fost deopotrivă obiectul unei dramatice experienţe personale şi ale unor intense preocupări teoretice. Confruntarea textelor sale dramatice cu scena l-a făcut să-şi pună asemenea probleme în termeni de o mare acuitate. El se putea întreba la un moment dat, după experienţa eşuată a reprezentării „Jocului ielelor“ la teatrul Bulandra (1919), dacă nu este posibil să scrie o piesă care să reziste ca spectacol chiar dacă „insuficienţa mijloacelor scenice“ sau „carenţa interpreţilor“ ar duce la sacrificarea „dezbaterii ideologice“, chiar dacă „orice intenţie transcendentală va deveni opacă“ şi astfel piesa reprezentată „va mai semăna cu forma originală, cît un poet pur, proaspăt îmbrăcat recrut, cu el însuşi...“ [2]. Despre piesa astfel concepută, „Suflete tari“, şi care cunoscuse două cicluri de reprezentaţii (în 1922 şi 1937), el avea să scrie, la 25 de ani de la data premierei : „Aşa cum prevăzusem, eroul piesei nu şi-a găsit interpretul nici pe departe... tot ceea ce voisem transcendental în ea s-a volatilizat, suflul de nebunie voit a rămas doar în textul scris..., iar „Suflete tari“ a biruit ca o primară dramă socială, şi aceasta la un nivel normal teatrului românesc, fără vreun soiu de rezistenţă“ [3]. Divorţul între intenţia literară şi expresia scenică dobîndeşte în asemenea cazuri proporţii nebănuite, îngăduindu-ne să măsurăm dificultăţile complexe ale transpunerii scenice şi introducîndu-ne în problema crucială a autonomiei şi eteronomiei artei teatrale.

Hegel încă a formulat în termeni clasici alternativa între actorul-mijloc şi actorul-scop. După ce a deosebit trei ipostaze ale relaţiei text dramatic-reprezentare scenică : 1) poezia dramatică limitată la sine înseşi, făcînd abstracţie de expresia scenică, 2) arta teatrală, limitată la „recitare, joc mimic şi acţiune, în aşa fel încît cuvîntul poetic poate rămîne absolut determinant şi predominant“ şi 3) execuţia „care se serveşte de toate mijloacele scenografiei, ale muzicii şi ale dansului,

---

[1] *Ibidem*, p. 796—797.
[2] Camil Petrescu, *Addenda la Falsul Tratat*, vol. III, ed. cit., p. 492.
[3] *Idem.*, p. 493.

Scanned with OKEN Scanner

lăsîndu-le să devină *independente de cuvîntul poetic* (*s.n.*, N.T.)", el a definit două sisteme în legătură cu arta actorului : primul sistem este cel „conform căruia cel ce joacă trebuie să fie mai curînd numai organul spiritual şi corporal viu al poetului", în timp ce în cel de al doilea „tot ce oferă poetul este mai curînd numai ceva accesoriu, servind drept cadru pentru naturalețe, îndemînarea şi arta actorului" [1]. Este aproape inutil să spunem că dilemele fixate de Hegel au căpătat în dezbaterile moderne şi în literatura modernă a problemei proporţii pe care el era departe de a le putea bănui şi anticipa.

Înainte de a atinge nervul sensibil al unor asemenea dezbateri, se cuvine să ne oprim, cu titlu preliminar, asupra unei particularităţi decisive a artei teatrale. S-ar putea spune, în mod sumar, folosind din nou conceptul lukácsian de „mediu omogen", că în timp ce în toate celelalte arte (literatura, pictura, sculptura, arhitectura, muzica, asupra căreia însă urmează a se face precizările necesare) „mediul (lor) omogen", cu alte cuvinte formele lor de expresie, au caracterul unei *inscripţii fixe*, teatrul este singura artă (muzica i se poate alătura doar în parte) în care ele au prin definiţie caracterul unei *inscripţii labile*. Cuvîntul, culoarea, sunetul, piatra sînt mijloace de expresie *definitive*, în care prind viaţă plăsmuirile poetului, pictorului, muzicianului sau arhitectului, în timp ce creatorul de teatru dispune de mijloace de expresie *sui generis*, prin natura lor tranzitorii şi evanescente. Vocea şi corpul actorului, mimica, gestica, mişcarea scenică etc. se reînoiesc mereu, ca tot ce are la bază organismul viu şi nu materia inanimată. Omul de teatru lucrează astfel cu o materie vie, căreia „fragilitatea" îi este aproape constitutivă, şi care creiază acea „vacanţă a formelor stabile" despre care vorbea recent un estetician fenomenolog, discipol al lui Roman Ingarden, Dietrich Steinbeck, în cartea sa de sinteză dedicată problemelor de ştiinţa teatrului [2].

Locul specific al teatrului în sistemul artelor i-l conferă tocmai faptul că reprezentaţia teatrală nu are caracterul

---

[1] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, ed. cit., p. 582 şi 590.

[2] Dietrich Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

unui *lucru* (al unui „obiect"), ci al unui *eveniment* (ea este *ereignishaft*, „evenimențială", cum spune Steinbeck). Obiectivarea viziunii nu este în arta teatrală niciodată definitiv sedimentată, ci capătă, grație modelării ei într-o materie vie (arta actorului), caracterul unei perpetue „re-creații" : spectacolul teatral se „naște" la fiecare reprezentație în fața ochilor spectatorilor, înfățișîndu-se ca o adevărată *co-naissance* (în celebra accepție claudeliană a cuvîntului). Poemul, tabloul sau monumentul, odată isprăvite, au caracterul unor configurații statornice, pe care doar conștiința variabilă a subiectului contemplator le supune unor concretizări estetice diferite. Reprezentația teatrală se incarnează în subiectivitățile mobile ale actorilor, fiind astfel supusă în principiu corecturilor posibile, improvizației și metamorfozei. Charles Dullin, ocupîndu-se de distincțiile între teatru și cinematograf, sublinia odată deosebirea între caracterul „statornicit odată pentru totdeauna" al imaginii cinematografice și posibila fluctuație perpetuă a plăsmuirii teatrale : „La teatru se întîmplă adesea ca același colectiv să dărîme în cursul reprezentațiilor ceea ce făurise în cursul repetițiilor" [1]. Mai mult : reprezentația teatrală nu este cîtuși de puțin „invulnerabilă" față de reacțiile celor care o urmăresc din sală. Publicul nu este pentru autorii spectacolului teatral o prezență indiferentă sau un martor impavid, ci dimpotrivă o co-prezență activă, sensibilă și vibrantă. Constituția intimă a spectacolului teatral nu numai că este modelată în plăsmuirea ei laborioasă de finalitatea ei ultimă : inteligibilitatea intențiilor ei pentru cei care o vor urmări dincolo de rampă, dar este inevitabil receptivă și sensibilă la fluidul emanat din sală, pînă la a suferi, printr-un act de „inducție concretă", influențele lui modelatoare. Esteticienii fenomenologi au putut astfel vorbi pe bună dreptate de „inter-subiectivitatea" constitutivă a operei teatrale : „În opoziție cu literatura, muzica și artele plastice teatrul este o operă de artă pentru timpul actual, intersubiectiv, concret. Nu este și nici nu poate fi creată pentru „eternitate". Însușirea de (a fi) „pentru astăzi" aparține implicit constituției sale estetice. Caracterul de concretă „existență-pentru-noi" al teatrului ca fenomen de artă

[1] Charles Dullin, *Teatru și cinematograf*, text reprodus în antologia *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, ed. cit., vol. II, p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

este „pentru", totdeauna în funcţie de acest public în acest timp determinat" [1].

Condiţionarea textului literar, în cadrul reprezentaţiei teatrale, de o concretizare prin definiţie mobilă şi tranzitorie, pune cu acuitate, într-o nouă lumină, problema caracterului *reproductiv* sau *creator* al artei teatrale. Faptul că un text admite o pluralitate de interpretări ridică deopotrivă problema zonei de rezidenţă, în imanenţa textului, a unei asemenea pluralităţi şi cea a criteriului de discriminare între o interpretare valabilă şi una arbitrară. Sînt probleme pe care le întîlnim şi în estetica muzicală, atunci cînd sîntem confruntaţi cu corelaţia partitură-interpretare. Se poate oare vorbi de o *identitate* a operei muzicale în multiplicitatea execuţiilor ei diferite şi care este spaţiul legitim de desfăşurare a unei asemenea varietăţi în concretizarea estetică? Roman Ingarden a formulat teoria „zonelor de nedeterminare" existente cu necesitate în imanenţa oricărei opere de artă (Georg Lukács a vorbit şi el, într-un capitol al „Esteticii" sale, de „obiectualitatea nedeterminată" a artei), considerînd că în cazul muzicii ea îşi găseşte un teren privilegiat de exemplificare. Sistemul de semne şi notaţii prin care este fixată într-o partitură o operă muzicală lasă „deschise" în faţa executantului o vastă gamă de particularităţi, a căror „actualizare" este misiunea sa principală: distribuirea accentelor în frază, modul specific al *legato*-ului, calitatea sunetului, ritmul debitului, *tempo*-ul exact, durata pauzelor etc. sînt mai mult sau mai puţin apanajul iniţiativei individuale a interpretului. *Mutatis mutandis*, de astă dată însă cu un spaţiu mult mai vast de desfăşurare a iniţiativelor (regizorului şi actorilor), se petrec lucrurile în corelaţia text dramatic-artă actoricească şi regizorală.

Esteticienii şi teoreticienii teatrului au protestat, în diverse împrejurări, împotriva identificării actului actoricesc cu o simplă „realizare" (în accepţia de transcriere în plan fizic) a intenţiilor autorului. Protestul era îndreptat cu deosebire împotriva naturalismului în arta interpretativă. Nicolai Hartmann se ridica în *Estetica* sa împotriva unei

[1] Dietrich Steinbeck, *op. cit.*, p. 30—31. Legitimitatea cercetărilor de sociologie şi psihologie a publicului în ştiinţa teatrului şi-ar afla aci originea.

Scanned with OKEN Scanner

asemenea înţelegeri a artei actorului din motive precumpănitor filozofice : teama sa era că astfel s-ar ajunge a identifica arta teatrală cu o transpoziţie a textului dramatic din planul ficţiunii în planul realităţii. Misiunea actorului nu este de a ne oferi „iluzia" realităţii, ci de a ne introduce în lumea de ficţiune a piesei. El nu trebuie să „realizeze" personajul, ci să-l „joace". „Actorul nu iubeşte şi nu urăşte, el nu suferă — scrie la un moment dat Hartmann, regăsind pe o cale proprie vechea teză a lui Diderot din „Paradoxe sur le Comédien — şi destinul pe care îl înfăţişează nu este destinul său. Toate acestea „apar" numai, sînt „jucate", înfăţişate. Şi de aceea numim opera reprezentată „piesă jucată" (*ein Schau-Spiel*), iar despre interpret spunem că este cel care o „joacă" (*Schau-spieler*)" [1].

Pentru Nicolai Hartmann ansamblul acţiunilor executate pe scenă, mimica, gestul, cuvîntul vorbit, reprezintă doar planul vizibil, real, „din faţă" (Vordergrund) al reprezentaţiei, a cărui funcţie este însă să ne introducă în planul „ireal", în „ceea ce nu se poate vedea", în „drama" ca atare, care constituie „planul din spate" (Hintergrund). Funcţia actorului nu este aşadar să ne transpună în planul realităţii, ci să ne ridice în lumea ficţiunii. Nicolai Hartmann se străduia astfel să valideze şi în cîmpul artei teatrale teza sa generală despre esenţa fenomenului estetic înţeles ca un „raport de apariţie" (Erscheinungsverhältnis), multiplu stratificat. Am putea cita în sprijinul ideii lui Hartmann un exemplu oferit la un moment dat de Meyerhold, care ironiza excesul de detalii, montările naturaliste. Vorbind despre ambiţia unor regizori de a anima dialogurile „plicticoase" ale lui Ibsen, punînd actorii să execute tot soiul de gesturi „realiste", Meyerhold nota : „În *Hedda Gabler*, în timpul scenei dintre Tesman şi mătuşa Iulia, se serveşte dejunul. Îmi aduc foarte bine aminte cu ce poftă mesteca interpretul lui Tesman, dar expoziţia piesei mi-a scăpat fără să vreau..." [2]. Observaţia ironică a marelui regizor pune foarte bine în lu-

[1] Nicolai Hartmann, *Estetica*, trad. rom. Editura Univers, Bucureşti, 1974. p. 125.

[2] Vsévolod Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, Gallimard, Paris, 1963, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

mină modul în care naturalismul voit al acțiunii scenice obnubilează linia interioară a piesei.

Demonstrația cu privire la autonomia artei actorului, cu privire la caracterul *creator* și nu pur *reproductiv* al interpretării, este un punct de sprijin esențial pentru a fundamenta autonomia artei teatrale în general. Într-un studiu remarcabil, adeseori citat, „Zur Philosophie des Schauspielers" (Către o filozofie a artei actorului), Georg Simmel a arătat că arta actorului diferă deopotrivă de simpla „imitație a realității", cît și de simpla încarnare a unui model ideal (personajul textului dramatic). Arta actorului s-ar situa într-o zonă „terță", dincolo de personalitatea empirică a actorului ca ființă psiho-fizică reală (actorul adevărat nu se joacă niciodată „pe sine"), dar și dincolo de o presupusă „copie" a personajului ideal: conjuncția resurselor sale specifice cu intelecțiunea originală a rolului conferă artei actorului o autonomie echivalentă cu cea a creatorului din oricare altă zonă a artei. „Faptul că cineva configurează pe plan actoricesc elementele vieții este un fenomen originar în aceeași măsură în care el le plăsmuiește pictural sau poetic sau în care el le creează din nou în plan epistemologic sau religios" [1]. Fiecare actor mare efectuează în materia rolului său o „tăietură" originală, inconfundabilă, supunîndu-și însușirile sale naturale exigențelor imaginii pe care și-a format-o. Acolo unde există nepotrivire sau divorț între conformația psihofizică a actorului și imperativele rolului misiunea lui este inevitabil condamnată eșecului. Camil Petrescu a efectuat o demonstrație memorabilă a unei asemenea incompatibilități între însușirile native ale unui actor și exigențele unui rol, analizînd eșecul Marioarei Ventura în „Ioana d'Arc" de Bernard Shaw. Criticul îi recunoștea fără ezitare actriței însușirile: „un fizic de o rară feminitate", „un temperament activ și mai ales o voce stranie... cu timbru de contraltă, cu inflexiuni minore de caterincă și mai ales — rară însușire — cu o nervozitate foarte interesantă, care are toate calitățile de distincție ale graseierei, fără cusururile ei", dar îi reproșa tranșant că „nu cunoaște emoția superioară, care are rădăcini în viața sufletească și nu în nervi". Intelectualitatea

[1] Georg Simmel, *Zur Philosophie des Schauspielers*, text reprodus în vol. *Das individuelle Gesetz*, Suhrkamp Verlag, 1968, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

superficială a actriței ar fi făcut-o aptă să joace ideal pe Bataille și Bernstein (sau să recite poezia simbolistă), nu însă să interpreteze un rol ca Ioana d'Arc, care ar fi cerut antrenamentul unei inteligențe superioare, avide de adevăr. Comentariul sever al lui Camil Petrescu este instructiv pentru problema noastră: „Aveai impresia că se gîndește la o întîmplare luată din viață sau că își fixează în gînd un moment din Bataille ca să-i dea lacrimile. Și a izbutit, dar emoția nu era dintre cele care trec rampa. D-sale îi curgeau lacrimile pe obraz și publicul o privea curios. Era mai mult suferința d-rei Ventura decît a Ioanei d'Arc" [1].

Pentru un teoretician recent al esteticii teatrale ca Dietrich Steinbeck, autorul „Introducerii în teoria și sistematica științei teatrului", locul specific al teatrului în ansamblul artelor este definit de prezența în imanența spectacolului teatral a trei straturi. Primul strat este constituit de totalitatea actelor și mișcărilor expuse în scenă, fiind numit stratul *semnificației reale*. Mimica și gestica actorilor, ca și ansamblul imaginilor acustice și vizuale care compun spectacolul teatral, nu își au rațiunea de existență în „realitatea" lor, ci în semnificația ideală, fictivă pe care o articulează (actorul recompune prin jocul său imaginea personajului decupat din partitura textului dramatic): se constituie cel de al doilea strat, numit de Steinbeck al *semnificației intenționate* (intendierte Bedeutung). Receptarea acțiunii scenice se efectuează însă în fiecare individ care asistă la reprezentație în mod diferit, conform orizontului său specific (aci se include influența puterii de imaginație, a pre-concepțiilor și pre-judecăților, specifice fiecărui spectator, inclusiv posibilitatea „neînțelegerilor" și „contra-sensului" în interpretarea celor văzute și auzite): spectacolul teatral este „vizat" în mod diferit de fiecare conștiință spectatoare și teoreticianul german va vorbi în consecință de un al treilea strat constitutiv, cel al *semnificații crezute* (vermeinte Bedeutung), conform adevărului stabilit că spectatorul este o prezență structurală, și nu aleatorie, a reprezentației teatrale. „Astfel «este» de pildă actorul persoana reală, își împrumută însă «jucînd» semnifi-

[1] Camil Petrescu, *„D-ra Maria Ventura și Bernard Shaw"*, în *Teze și Antiteze*, Cultura Națională, București, 1937, p. 352.

Scanned with OKEN Scanner

cația unei alte persoane, fictive, și va fi în fine crezut drept aceasta de către spectator" [1].

Semiologia teatrului a ajuns la concluzii înrudite. Umberto Eco, într-un studiu publicat recent în revista americană *The Drama Review*, pentru a ilustra, prin analogie, valențele semantice multiple ale semnului iconic în arta teatrului, alegea un exemplu din viața curentă, folosit de Ch. Peirce, fondatorul semioticii : imaginea unui bețiv, cu fața tumefiată, cu nasul roșu, cu înfățișarea zdrențuită, aleasă pentru a figura pe un afiș al unei societăți americane de temperanță. Eco sublinia „funcția ironică" a imaginii reprezentate : ea era menită să exprime nu numai funcția devastatoare a alcoolului și beției, dar să fie și o pledoarie pentru cumpătare și temperanță, în spiritul programului promovat de societatea americană în cauză. Spectacolul teatral pune în funcțiune o „mașinărie retorică complexă" [2] de semne și simboluri, pentru a exprima bogăția semnificațiilor intenționate. Un semiotician al teatrului, Tadeusz Kowzan, menționat de Eco, citează în cartea sa „Littérature et spectacle" (Paris, 1975) nu mai puțin de 13 sisteme de semne prezente în „performanța teatrală" : cuvintele, inflexiunea vocii, mimica facială, gestul, mișcarea scenică a actorului, machiajul, parura, costumul, accesoriile, decorul, lumina, muzica și zgomotul. Umberto Eco ajungea la concluzia unei „puteri conotative adiționale" a cuvintelor și comportamentului în reprezentația teatrală, grație dublării lor de un număr impresionant de mijloace scenice specifice.

În estetica românească a teatrului, un partizan convins al „primatului textului" în reprezentația teatrală cum era Camil Petrescu, a încercat, în notele și fragmentele intitulate „Modalitatea artistică a teatrului" să circumscrie zonele specifice de invenție și creație ale actorului și regizorului. Gînditorul român s-a oprit cu predilecție asupra a ceea ce el a numit „părțile mute" ale textului dramatic, a căror „umplere" și „actualizare" ar fi una din misiunile primordiale ale actorilor și regizorului. Camil Petrescu pleca de la observația faptului elementar, dar trecut adeseori prea ușor cu vederea,

---

[1] Dietrich Steinbeck, *op. cit.*, p. 107.
[2] Umberto Eco, *Semiotics of Theatral Performance* în *The Drama Review*, March 1977, p. 177.

Scanned with OKEN Scanner

că un interpret nu trăieşte în scenă doar în clipa cînd vorbeşte, dar şi în „scenele de tăcere", şi mai ales „el trăieşte şi cînd vorbeşte partenerul şi destinul lui e influenţat cel mai adesea de ceea ce spune acest partener". Cu totul independent de Roman Ingarden, autorul român formula conceptul de „text complimentar gîndit". existent în afara „textului scris" (el se gîndea însă nu doar la „textul auxiliar" despre care va vorbi Ingarden, şi care este deopotrivă „scris" ci la posibilele „caiete de regie" pe care le-ar putea întocmi autorii spectacolelor, conţinînd indicaţii cu privire la joc şi punere în scenă, dincolo de textul dramatic propriu-zis) : traducerea „textului complimentar gîndit" în „expresii vital-corporale" este una din principalele zone de desfăşurare ale invenţiei regizorale şi actoriceşti. Regizorului îi este atribuită misiunea „să pretindă, să stimuleze şi să dirijeze aceste *părţi mute* dar nu inexpresive ale rolurilor, care faţă de textul scris constituie de obicei un material dublu ori triplu".

Observaţia pătrunzătoare că „orice rol scris apare căptuşit de rezonanţa sa în gîndirea şi simţirea partenerului" indică într-adevăr una din principalele zone de expresie ale fanteziei actoriceşti autonome : actorul nu se mărgineşte să-şi „recite" rolul său, dar este obligat, dincolo de indicaţiile explicite ale textului, să-şi compună mimica şi gesticulaţia în scenele pentru el „mute", înregistrînd activ în scenă, prin descoperirea conduitelor adecvate, cuvintele partenerilor. „El trebuie *să inventeze, să creeze* gesturile (nu numai mimica) pe care ar fi trebuit să le descrie autorul".

Într-un asemenea context, Camil Petrescu înţelegea să consacre un capitol special „pantomimei dublură" (cum se intitulează un mic fragment din manuscrisul său inedit) ca un mijloc specific, prin definiţie extra-verbal, al reprezentaţiei scenice[1]. El vedea în „pantomima gîndită" un mijloc foarte puternic al acţiunii teatrale şi cerea să fie păstrat pentru momentele esenţiale ale spectacolului. „Originalitatea punctului nostru de vedere este că expresia gîndită mut, trăită, *precede* pe cea exprimată". Era preconizat astfel un întreg sistem de acţiuni scenice mute, menit prin expresivitatea lui specifică să preceadă de multe ori expresia verbală,

[1] Cf. studiului nostru anterior despre „Camil Petrescu — estetician al teatrului şi cronicar dramatic", p. 207—208.

Scanned with OKEN Scanner

cu funcţia de a caracteriza personajele şi situaţiile din piesă. Este aci tocmai acel spaţiu de desfăşurare a invenţiei regizorale şi actoriceşti, care depăşeşte textul dramatic propriu-zis.

Nu este lipsit de interes să subliniem convergenţa unor asemenea vederi cu cele exprimate de Meyerhold, atunci cînd identifica în „avant-joc" unul din principalele mijloace autonome de expresie ale actorului. Pornind de la rolul covîrşitor al pantomimei în teatrul japonez şi chinez, Meyerhold a înţeles să o valorifice din plin în teoria sa cu privire la arta actorului : „Fără un cuvînt, printr-o serie de gesturi aluzive, el (actorul japonez sau chinez, n.n.) sugerează spectatorilor ideea personajului pe care-l incarnează şi îi pregăteşte să perceapă într-un anumit mod ceea ce va urma. Se întîmplă ca o asemenea pantomimă „preparatoare" să se prelungească un sfert de oră pentru a pune în relief o scurtă replică... Cîteodată interesul principal al reprezentării rezida în acest «avant-joc»" [1].

Corelaţia text literar — spectacol teatral a fost înţeleasă în mod diferit de fiecare dintre marii regizori ai secolului. Partizanii teatrului ca o artă absolut autonomă au revendicat emanciparea totală a reprezentaţiei scenice de hegemonia textului literar. Alexander Tairov, în cartea sa „Teatrul dezlănţuit", s-a străduit să identifice în componentele extraliterare ale actului teatral (arta actorului, pantomima, ritmul specific al reprezentaţiei, muzica, atmosfera scenică) specificitatea teatrului ca artă autonomă, disociindu-le net de textul literar privit ca un simplu „material". Tairov se plîngea chiar de a nu mai găsi în literatura dramatică existentă texte adecvate viziunii sale teatrale, fiind obligat de a căuta în producţia literară nedramatică materialul necesar (în scrierile lui E. T. A. Hoffmann, de pildă, unde nu ar fi întîmpinat texte cu caracter coercitiv sub raport scenic) : „Nu există încă nici o literatură dramatică pentru construcţia scenică sintetică, care ar unifica elementele astăzi încă separate ale arlechinadei, ale tragediei, ale operetei, ale pantomimei şi ale

[1] Vsévolod Meyerhold, *op. cit.*, p. 194.

Scanned with OKEN Scanner

circului în refracţia lor prin sufletul actorului contemporan şi prin ritmul creator care îi este propriu“ [1].

Stanislavski căutase încă în „dinamismul lăuntric“ al pieselor, în primul rînd la Cehov, în structura ascunsă a textului dramatic, centrul de gravitate al spectacolelor montate de el. Virtualităţile textului erau punctul său de sprijin pentru afirmarea reprezentaţiei teatrale ca act estetic autonom. Max Reinhardt năzuia către o colaborare strînsă a autorului cu exigenţele scenei, către o ideală coincidenţă a autorului cu regizorul şi actorul. El nu şovăia să vorbească despre regizor ca despre o „prezenţă provizorie în teatru“, în clipa cînd „teatrul ideal“ ar realiza fuziunea autor dramatic-creator de spectacol. Shakespeare şi Molière s-ar fi afirmat ca genii dramatice, deoarece au fost înainte de toate oameni de teatru [2]. Meyerhold era un partizan al „teatralităţii autonome“, dar el aştepta de la o reformă a literaturii dramatice şi calea de reformare a teatrului. Tairov împingea lucrurile pînă la a cere aproape ruperea punţilor între teatru şi literatură, invocînd suveranitatea nelimitată a mijloacelor de expresie scenică.

Trebuie să distingem între tendinţa de a utiliza simultan în reprezentaţia teatrală mijloace împrumutate celor mai diferite arte (cuvîntul, sunetul, imaginea plastică, mişcare dansantă etc.), unificîndu-le într-o sinteză originală pentru a exprima o viziune unitară, şi tendinţa de a conferi textului literar o funcţie cu totul subalternă, apropiată de minimum, cu scopul de a afirma preeminenţa imaginilor optice şi acustice (pantomima, baletul, muzica, construcţia plastică a decorului), pînă aproape de autonomizarea lor deplină. Cea dintîi tendinţă este legitimă, cea de a doua mai curînd discutabilă, explicabilă sub raport istoric în contextul reacţiei anti-naturaliste. Max Reinhardt a descris astfel, folosind o comparaţie glumeaţă, itinerariul unei asemenea evoluţii a teatrului în primele decenii ale secolului : „Muzica, dansul, mişcarea ritmică au fost mult prea mult timp neglijate, pentru ca în cele

---

[1] Alexander Tairov, *Das entfesselte Theater*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1964, p. 127.

[2] Max Reinhardt, *Über das ideale Theater* (1928), în volumul *Schriften*, Henschel-Verlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1974, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

din urmă să se revolte împotriva dictaturii cuvîntului şi să instituie un soi de dominaţie bolşevică. care însă pînă la sfîrşit nu a putut să o scoată la capăt fără capitalul cuvîntului poetic" [1].

Cînd Paul Claudel, la o sugestie imperativă a lui Gémier („Il faut de la musique") a introdus muzica într-o scenă din spectacolul cu piesa sa *L'Annonce faite à Marie*, el a făcut-o deoarece a descoperit că „sonoritatea timbrelor îi confereau atmosfera, ambianţa, demnitatea şi distanţa pe care cuvîntul prin el însuşi, slab şi gol, nu era în stare să le furnizeze" [2]. Colaborarea Brecht-Kurt Weill a demonstrat deopotrivă, pe un plan şi mai elocvent, virtuţile expresive considerabile ale muzicii pentru potenţarea textului. Cînd Gordon Craig a construit spectacolul cu *Macbeth* în jurul unei imagini plastice centrale (devenită axul întregului decor) : „o stîncă abruptă înaltă şi un nor umed care-i învăluie vîrful. Aci, locuinţa oamenilor aspri şi războinici, acolo locul unde bîntuie spiritele. Pînă la urmă norul gros va distruge stînca, spiritele vor triumfa asupra oamenilor" [3], el înţelegea să valorifice însuşirile imaginii vizuale pentru a polariza în jurul ei sensul întregii piese. Muzica şi plastica îşi afirmă în asemenea împrejurări calităţile lor autonome însă într-o funcţie heteronomă. Cînd Meyerhold a imaginat un prolog la reprezentarea „Pădurii" de Ostrovski : o procesiune religioasă care traversează scena în pas de cursă, precedată de icoane şi de preotul care balansează furios cadelniţa, invenţia pantomimică a regizorului urmărea să fixeze prin imagine componenta satirică a spectacolului său : pantomima avea un rol funcţional, de *a exprima* bigotismul crudei moşierimi ruse, idee implicată în text. Partizanii „teatrului pur" urmăreau însă autonomizarea unor asemenea mijloace de expresie extra-verbale în reprezentarea scenică, preconizînd de pildă disocierea „ritmului" în spectacol (prin analogie cu baletul) de ritmul logic şi psihologic al personajelor incarnate, pînă la totala emancipare a „teatralităţii" de substratul ei dramatic.

---

[1] Max Reinhardt, *Schriften*, ed. cit., p. 321.
[2] Cf. Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*, Plon, Paris, 1943, p. 47.
[3] Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, O. Lieutier, Paris, 1942, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul contemporan se află în căutarea unor noi soluții de re-echilibrare a componentelor spectacolului teatral : discuțiile recente [1] cu privire la raportul între stabilitatea textului și spațiul de desfășurare al „improvizației" (în primul rînd actoricești) ilustrează doar una din direcțiile posibile ale unor asemenea căutări fecunde.

[1] Cf. numărul special din „Revue d'Esthétique" dedicat teatrului : *„L'envers du théâtre"* (1—2)/1977.

Scanned with OKEN Scanner

Contribuţii contemporane la sociologia muzicii

Sociologia muzicii este un cîmp de preocupări în plină expansiune. Cercetările muzicologice cu caracter sociologic se înmulţesc iar statutul metodologic al noii discipline face obiectul a numeroase discuţii şi controverse.

Interpretarea social-istorică a operelor muzicale a început să se afirme ca o orientare autonomă odată cu criza metodei numită de germani „(die) werkimmanente Interpretation". Discursul muzical, graţie caracterului său prin definiţie „non-obiectual" (Adorno), părea totuşi predestinat să reziste oricărei tentative de interpretare eteronomă. Universul sonor pare să se constituie, mai mult decît oricare alt univers artistic, ca o plăsmuire auto-suficientă, refractară referinţelor empirice şi concretizărilor conţinutistice precise. Interpretrea social-istorică a muzicii avea de luptat cu numeroase dificultăţi teoretice şi metodologice pentru a se afirma ca o metodă convingătoare.

Primejdia principală ar putea fi definită cu termenul de „reducţionism". Stabilirea unor corelaţii între natura unei configuraţii muzicale şi o situaţie social-istorică precisă riscă adeseori să fie prea directă, sacrificîndu-se mediaţiunile complexe între cele două planuri. Tentaţia simplelor analogii este adeseori puternică şi raportul muzică-societate ne apare de un simplism descurajant. Este o situaţie teoretică întîlnită şi în cercetările din cîmpul celorlalte arte, ori de cîte ori sîntem

Scanned with OKEN Scanner

confruntați cu faimosul „sociologism". În cazul muzicii contradicția între natura genuină a discursului muzical și brutalitatea explicației sociologice de tip „reducționist" apare cu o evidență specială.

Interpretarea muzicii într-o perspectivă social-istorică are totuși o tradiție relativ bogată și experiența teoretică acumulată permite să se degajeze calitățile, defectele și primejdiile unei asemenea metode de „descifrare" a universului muzical. Estetica franceză a înregistrat încă la începutul secolului nostru o tentativă importantă de explicare a muzicii într-o perspectivă sociologică prin lucrarea lui Charles Lalo „Esquisse d'une esthétique musicale scientifique" (Paris, 1908). Lalo și-a reeditat lucrarea cu trei decenii mai tîrziu, adăugîndu-i diverse pasagii, sub titlul „Éléments d'une esthétique musicale scientifique" (Paris, Vrin, 1939). Polemica împotriva interpretărilor naturaliste ale muzicii, influențate de teoriile lui Guyau și Taine, ocupă un loc important în scrierea lui Lalo, îndatorată puternic în orientarea ei principală sociologiei lui Durkheim. O carte de mare circulație cum este cea a lui Jules Combarieu „La musique, ses lois, son évolution" (1907) cuprinde un paragraf dintre cele mai interesante dedicat unei tentative de interpretare sociologică a muzicii : *Analyse de la sonate de J. S. Bach en la mineur, au point de vue sociologique*. Combarieu juxtapune în analiza sa, dedicată semnificației sociale a operei lui Bach, considerații despre structura formală a sonatei, despre emanciparea vieții civile de dependența religioasă, despre influențele stilului violonistic, despre școlile muzicale italiană și flamandă, despre conflictele armate și despre dezvoltarea relațiilor internaționale în secolul XVII. Un eclectism evident caracterizează o asemenea încercare de construire a unui model sociologic complex : simpla juxtapunere a unor factori eterogeni este încă departe de a oferi o interpretare social-istorică coherentă a unei opere muzicale.

Din literatura sociologică și estetică germană, de la sfîrșitul secolului trecut, merită a fi citată în primul rînd, ca precursoare a unor cercetări ulterioare de sociologia muzicii, lucrarea de tinerețe a lui Georg Simmel *Psychologische und ethnologische Studien über Musik* (1881). Utilizînd o documentație etnografică disponibilă în epocă, lucrarea analizează diversele „funcțiuni" ale limbajului muzical, privit ca instru-

Scanned with OKEN Scanner

ment al relaţiilor interpersonale în diferite comunităţi sociale şi naţionale. Printre sociologii muzicii din perioada recentă, Alphonse Silbermann a fost cel care a acordat o atenţie specială lucrării de tinereţe a lui Simmel, în care a văzut o primă ruptură cu tradiţiile autonomiste de interpretare a discursului muzical (cf. A. Silbermann, *Die Pole der Musiksoziologie*, în „Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie", 1963, p. 433).

Se cuvine de asemenea să amintim studiul lui Wilhelm Dilthey *Von deutscher Dichtung und Musik*, în care celebrul teoretician al ştiinţelor spiritului şi fondator al *filozofiei vieţii* (Lebensphilosophie) stabileşte, în spiritul metodei *Geistesgeschichte*, o serie de conexiuni între producţiile muzicale şi celelalte forme ale vieţii spirituale (religia, filozofia, literatura), atingînd în mod fugitiv şi problema raporturilor lor cu ideile politice şi cu diversele tipuri de organizare socială.

Un moment de răscruce în dezvoltarea cercetărilor de sociologia muzicii, revelînd subit marea fecunditate pe care o poate dobîndi o exegeză a fenomenului muzical într-o perspectivă sociologică, este însă apariţia lucrării lui Max Weber *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (Fundamentele raţionale şi sociologice ale muzicii), tipărită postum în 1921 în editura *Drei Masken Verlag* din München. Theodor W. Adorno, adevărat fondator al sociologiei moderne a muzicii de orientare marxistă, a definit lucrarea celebrului sociolog german drept „cea mai cuprinzătoare şi mai ambiţioasă schiţă a unei sociologii a muzicii apărută pînă acum" [1] (studiul lui Max Weber a fost tipărit şi ca anexă la volumul său *Wirtschaft und Gesellschaft*). Cu o erudiţie muzicală impresionantă, Max Weber analizează procesul progresiv de raţionalizare a materialului muzical, într-o evoluţie seculară, culminînd în sistematizarea integrală şi definitivă din modernul sistem temperat. Punînd la contribuţie analiza comparată a diverselor sisteme tonale din diferite zone geografice şi istorice, după ce a studiat cu minuţie specificul muzicii primitive şi antice la diverse popoare, Max Weber urmă-

[1] Theodor W. Adorno, *Ideen zur Musiksoziologie*, în volumul *Klangfiguren, Musikalische Schriften* I, Berlin und Frankfurt am Main, 1959, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

reşte să răspundă la întrebarea decisivă de ce muzica armonioasă s-a dezvoltat, pe baza polifoniei răspîndită aproape pretutindeni, numai în Europa şi într-un arc de timp precis determinat, în timp ce în alte părţi ale globului raţionalizarea muzicii a luat un drum cele mai adeseori opus. El analizează originile cromatismului armonic şi ale ritmicei muzicale moderne (cu articularea în timpi tari şi slabi) — punînd în aplicare pentru prima oară, în mod convingător, principiul *istorismului* în evoluţia materialului muzical. Analizele tehnice de o rară competenţă (ţinînd seama că ne aflăm în faţa unui sociolog de profesie, şi nu a unui muzicolog) sînt dublate în permanenţă de perspectiva sociologică. Triumful cromatismului armonic (distinct de cel al intervalelor melodice de un semiton, sau de un sfert de ton, carcteristic pentru vechii Greci), crearea unui sistem raţional de notare a sunetelor (fără de care nici o compoziţie modernă nu ar fi măcar de conceput) şi, încă înainte, crearea unor instrumente determinate care stimulau interpretarea armonică a intervalelor muzicale, dar mai ales „crearea cîntului polifonic raţional", sînt puse în legătură cu monahismul din aria misionară nord-occidentală, în timpul Evului Mediu timpuriu. Teza lui Max Weber este că monahismul occidental a „raţionalizat pentru scopurile sale proprii polifonia populară, în loc de a clădi propria muzică — cum a făcut-o monahismul bizantin — pe *melopoiós* de derivaţie greacă" [1]. Max Weber indică şi influenţa unor forme de viaţă din perioada Renaşterii asupra adoptării şi raţionalizării unor tipuri de dans, din care se va dezvolta mai tîrziu forma-sonată.

Foarte interesantă este secţiunea finală a lucrării *Bazele raţionale şi sociologice ale muzicii*, cea în care este descrisă istoria instrumentelor de coarde, a orgii şi a pianoforte-ului. Sociologul dezvăluie aci cu lux de argumente condiţionarea social-istorică a apariţiei instrumentelor de coarde moderne, transformările prin care a trecut orga din perioada antică pînă în timpurile moderne, în strînsă legătură cu evoluţia tehnică dar şi cu funcţia ei socială distinctă pe diferite trepte istorice (istoria vieţii religioase şi politice este implicată din

[1] Max Weber, *Der Sinn der «Wertfreiheit» der soziologischen und ökonomischen Wissenschaft* în *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1951, p. 505—509.

Scanned with OKEN Scanner

plin în utilizarea diferită a orgii), apariţia şi consolidarea pianoforte-ului în legătură cu o serie de progrese tehnice (evoluţia „monocordului" în „clavicord" şi perfecţionarea celui din urmă, transformările suferite de „clavecin" sau „cembalo" şi de instrumentul englez „virginal" etc.), dar mai ales în legătură cu exigenţele evoluţiei muzicale propriu-zise (utilizarea plină de virtuozitate a efectelor sonore specifice de către Domenico Scarlatti la începutul secolului XVIII şi mai tîrziu „virtuozitatea internaţională" a lui Mozart ar fi învins definitiv clavicordul şi cembalo-ul, cărora le mai rămăsese fidel într-o bună parte a creaţiei sale marele Johann Sebastian Bach) [1].

Ideile lui Max Weber în cîmpul sociologiei muzicii trebuie puse în conexiune cu teza sa generală despre specificitatea socioculturală a Occidentului modern : principiul *raţionalităţii* ar fi semnul distinctiv al evoluţiei în civilizaţia occidentală (v. lucrarea lui Weber „Etica protestantă şi spiritul capitalismului") şi ilustrul sociolog german nu face decît să exemplifice şi în cîmpul muzicii ideia sa fundamentală. Adorno recunoaşte îndreptăţirea ideilor lui Weber şi admite că istoria muzicii este cea a unei progresive raţionalizări. Etapele ei succesive ar fi reforma guidonică, introducerea notaţiei mensurale, descoperirea basului general, a tonalităţii temperate, în sfîrşit neîncetata afirmare de la Bach încoace a tendinţei către construcţia muzicală integrală. Adorno consideră însă că dincolo de o asemenea progresivă raţionalizare, aflată în strînsă legătură cu dezvoltarea societăţii burgheze moderne, muzica îşi trage substanţa perpetuă din impulsuri pre-raţionale, „mimetice" : tensiunea între cele două forţe contrarii ar fi tocmai principiul generator al evoluţiei în muzica ultimelor secole (prezenţa în muzică a unei substanţe pre-raţionale este cea care l-ar fi determinat pe Schopenhauer să situeze muzica în ierarhia artelor drept cea care ar fi obiectivarea nemijlocită a voinţei, aflîndu-se astfel în vîrful piramidei) [2].

---

[1] Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Mit einer Einleitung von Prof. Dr. Theodor Kroyer, *Drei Masken Verlag*, p. 82—95.

[2] Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 16—17.

Scanned with OKEN Scanner

În lucrările recente de sociologia muzicii se exprimă tot mai răspicat convingerea că studiul condiționării social-istorice a discursului muzical este fecund și interesant doar atunci cînd se raportează la complexiunea intimă a configurației muzicale, privită în articulațiile ei specifice cele mai fine, și nu cînd vizează doar aspectele ei exterioare și globale (stiluri, genuri etc.). Fără îndoială există și sociologi ai muzicii, ca Tibor Kneif (autor nu numai al unei „Sociologii a muzicii", apărută în 1971 la Köln, dar și al unei antologii de „Texte zur Musiksoziologie", apărută în 1975, cu o prefață de Carl Dalhaus), care consideră dimpotrivă că obiectul specific al sociologiei muzicii îl formează studiul *formelor*, al *genurilor* și *speciilor muzicale*, deoarece individualitatea operelor diferiților compozitori i-ar scăpa prin definiție [1]. Noi ne raliem însă opiniei, formulată clar de Adorno, și reluată pe larg de Peter Rummenhöller în a sa recentă „Einführung in die Musiksoziologie" (1978), că o explicație istorico-socială care nu atinge însăși substanța individuală, în alcătuirea ei irepetabilă, a discursului muzical, este lipsită de valoare hermeneutică. Opoziția generalitate socială — personalitate singulară este demult depășită de adevărata gîndire dialectică. Individualitatea ne apare ca o sinteză ierarhică de determinări, în care cele istorico-sociale se împletesc inextricabil. Conjuncția între caracterele specifice ale discursului muzical și explicația lor social-istorică trebuie însă să fie organică, incluzînd toate mediațiunile necesare, altfel recădem în păcatele vechiului „sociologism".

Primejdia principală în cazul unei hermeneutici sociologice este ca explicația socio-istorică să aibă caracterul unei simple *conjecturi*, cu inevitabilul caracter aleatoriu al ipotezelor de acest gen, fără evidența constrîngătoare a unei demonstrații riguroase. În a sa „Introducere în sociologia muzicii", Peter Rummenhöller citează la un moment dat o pagină din „Kunstberichten aus Paris" ale lui Heinrich Heine, în care poetul german propune o ingenioasă comparație între muzica lui Rossini și cea a lui Meyerbeer, pe fondul unei explicații social-istorice. Rummenhöller vede în Heine un

---

[1] Tibor Kneif, *Der Gegenstand musiksoziologischer Erkenntnis* în *Texte zur Musiksoziologie* Herausgegeben von Tibor Kneif, Arno Volk Verlag, Köln 1975, p. 78 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

precursor al adevăratei sociologii a muzicii, deoarece considerațiile sale ar satisface exigența organicității în definirea raportului muzică-societate.

Ne îngăduim să dăm aci un extras din textul lui Heine : „Die grosse Oper. Rossini und Meyerbeer" : „...pe valurile muzicii lui Rossini se leagănă în modul cel mai delectabil bucuriile și suferințele individuale ale omului ; iubirea și ura, delicatețea și nostalgia, gelozia și capriciul, totul este aci sentimentul izolat al individului (*des Einzelnen*). Caracteristică prin urmare în muzica lui Rossini este predominarea melodiei, care este totdeauna expresia nemijlocită a sensibilității izolate. La Meyerbeer dimpotrivă descoperim preeminența armoniei ; în curentul maselor armonice melodiile se pierd, se scufundă, așa cum senzațiile particulare ale omului singular se dizolvă în sentimentul general al unui întreg popor, și în acești curenți armonici se aruncă bucuros sufletul nostru, cînd este cuprins de suferințele și bucuriile întregii specii umane și se angajează (*Partei ergreift*) pentru marile cauze ale societății. Muzica lui Meyerbeer este mai mult socială decît individuală ; prezentul recunoscător, care regăsește în muzica lui vrajbele lui interioare și exterioare, scindarea sentimentului lui și lupta voinței lui, nevoia lui și speranța lui, își sărbătorește propria pasiune și propriul entuziasm, în timp ce aplaudă pe marele maestru. Muzica lui Rossini era mai potrivită pentru epoca Restaurației, cînd, după marile lupte și dezamăgiri, sensibilitatea pentru marile interese generale a trecut la oamenii blazați pe un plan secundar și sentimentele eu-ului și-au putut redobîndi drepturile lor legitime. Nicicînd nu ar fi putut căpăta Rossini marea sa popularitate în timpul Revoluției și al Imperiului. Robespierre l-ar fi acuzat poate de caracter antipatriotic, moderant al melodiilor, și Napoleon nu l-ar fi angajat în mod sigur drept capelmaistru în marea Armată, unde el avea nevoie de un entuziasm colectiv..." [1]

Considerațiile lui Heine sînt într-adevăr sugestive, dar entuziasmul lui Peter Rummenhöller ni se pare doar parțial justificat. Poate fi adevărat că muzica lui Rossini era o expresie a perioadei Restaurației, în timp ce cea a lui Meyerbeer ar fi exprimat mai curînd epoca de după revoluția din

---

[1] *Heinrich Heine* cit. după Peter Rummenhöller *Einführung in die Musiksoziologie* Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven, 1978, p. 23—24.

Scanned with OKEN Scanner

iulie 1830, dar sub raportul judecății estetice cu privire la structura și valoarea operelor celor doi compozitori relevanța unor asemenea considerații sociologice nu ni se pare prea mare. Ele au un caracter prea global pentru a ne introduce cu adevărat în universul lăuntric al operelor. Rummenhöller (actualmente „ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der pädagogischen Hochschule Berlin") este sedus de corelațiile stabilite de Heine între două principii strict muzicale : cel al melodiei și cel al armoniei, și două situații socio-istorice bine distincte („Melodia ar fi expresia individualului, armonia cea a colectivului. Melodia exprimă sentimentul izolat al individului singular : iubirea, ura, nostalgia, gelozia ; armonia „sentimentul colectiv al poporului", „suferințele și bucuriile întregii specii umane" și îmbrățișarea „marilor cauze ale societății" [1]).

Veracitatea și fecunditatea considerațiilor lui Heine i se par muzicologului vest-german confirmate de faptul că „melodia" s-ar fi afirmat într-adevăr la începutul secolului XVII în monodie, în specia nou creată a operei, în „Seconda Prattica" a lui Monteverdi ca purtătoarea de expresie a *individului*, ca manifestarea muzicală a *subiectului*, rol pe care și l-ar fi păstrat pînă în pragul secolului XX. Rummenhöller este însă silit să admită că în privința armoniei corelațiile de tipul celor stabilite de Heine sînt mai puțin evidente. Opoziția veritabilă i se pare mai curînd cea între hegemonia melodiei (sprijinită și purtată de „armonie") și cea a contrapunctului : este de pildă sensul opoziției între Prima Prattica și Seconda Prattica la Monteverdi, cu alte cuvinte între „vechiul" stil bisericesc polifonic al secolului XVI și „noua" tehnică a monodiei, a liniei melodice expresive, dublată de acorduri, sau între stilul „învățat" (gelehrt), al fugii și contrapunctului, și stilul „galant" sau „sensibil" („empfindsamer Stil"), care s-ar fi afirmat în homofonia predominantă în a doua treime a secolului XVIII, adică în perioada tardivă a absolutismului și a sensibilității burgheze timpurii. Să amintim aci că dualitatea „gelehrt"-„galant", definită astfel de muzicologul Alfred Einstein, a fost utilizată de Th. W. Adorno în eseul său „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt" din volumul *Prismen*, pentru a circumscrie distanța între

[1] Peter Rummenhöller, *op. cit.*, p. 24—25.

Scanned with OKEN Scanner

stilul muzicii lui Bach şi cel al fiilor lui. Adorno a văzut în muzica lui Bach o sinteză unică a celor două stiluri (vechea polifonie coexistînd cu stilul noii muzici franceze şi italiene), în timp ce în muzica fiilor lui Bach principiul „galant" sau „empfindsam" s-ar fi afirmat cu precădere [1]. Preeminenţa armoniei la care se referea Heine în comparaţia Rossini-Meyerbeer are un alt sens : este vorba de ceea ce Rummenhöller numeşte „das plakativ Akkordische" (acordurile placate), stil folosit de Meyerbeer pentru caracterul „senzaţional dramatic" al operei sale şi care s-ar fi impus tot mai mult în muzica din perioada de după revoluţia franceză. O asemenea armonie, în „al cărei curent", după expresia lui Heine, „melodiile se dizolvă", s-ar găsi în mod exemplar la Beethoven : muzica beethoveniană ar fi fost puternic influenţată de muzica Revoluţiei franceze şi de eroismul muzical al erei napoleoniene, asimilînd mult din compoziţiile unor Grétry, Cherubini, Gossec şi Méhul. Teza lui Heine şi-ar găsi o exemplificare elocventă în ultima parte a simfoniei a IX-a, în care tratarea contrapunctică a temelor contradictorii „Freude schöner Götterfunken" şi „Seid umschlungen, Millionen", este caracterizată finalmente prin prezenţa „maselor armonice", a acelui „akkordischen Stil", expresie a îmbrăţişării „marilor cauze" ale speţei umane.

Cît de circumspecţi trebuie să fim în stabilirea corelaţiilor muzică-societate, ne-o arată exemplul caracterului aproximativ şi tatonant al consideraţiilor unor muzicieni şi muzicologi de formaţie marxistă, care în graba de a-şi valida tezele lor programatice au alunecat cu prea mare uşurinţă peste complexitatea raporturilor reale între cele două planuri. Hanns Eisler, elev al lui Arnold Schönberg, prieten al lui Brecht (cu care a colaborat scriind muzica la cîteva dintre piesele sale), co-autor al unei cărţi dedicate muzicii de film, redactată împreună cu Adorno, compozitor remarcabil şi eminent reprezentant al stîngii intelectuale germane în perioada antifascistă, se numără printre pionierii unei interpretări a muzicii în prespectivă socio-istorică. Consideraţiile sale ini-

[1] Cf. N. Tertulian, *Theodor W. Adorno — filozof şi sociolog al artei* în volumul *Experienţă, artă, gîndire, 1977*, Cartea Românească, Bucureşti, p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

ţiale, poate tocmai datorită caracterului de pionierat într-un domeniu încă prea puţin explorat dintr-o perspectivă marxistă, suferă de acel schematism pe care-l incriminam mai sus. Ne gîndim de pildă la textul conferinţei *Die Erbauer einer neuen Musikkultur*, rostită în 1931 şi reprodusă în volumul I al scrierilor lui Eisler [1]. Muzica din perioada feudală, cea care cuprinde intervalul dintre Evul Mediu şi Revoluţia franceză, apare astfel caracterizată în textul lui Eisler: „Expoziţia gîndurilor muzicale era polifonică. Polifonia pre-clasică nu cunoaşte nici un fel de contraste, nici în tempo nici în dispoziţia formală. Una din însuşirile specifice ale acestei tehnici este absenţa variaţiei, şi în special a variaţiei motivice, care face posibilă dezvoltarea motivică a temei... Desfăşurarea muzicală are loc prin amplificări în celelalte voci... Canonul imitaţia nu înseamnă altceva decît a desfăşura o ideie rigidă, exprimînd-o în diverse planuri, în diverse înălţimi de ton şi în perioade inegale... Instrumentaţia... este o simplă expunere a vocilor, fără colorit şi fără efecte. Discursul însuşi se desfăşoară într-o determinată intensitate a sunetului (Lautstärke) cu caracter unitar. Lipsesc crescendo-urile şi descrescendo-urile. Lipseşte nuanţarea. Vedem aci cum o determinată situaţie socială duce la o tehnică muzicală determinată, care, aplicată în practică, face din nou posibilă o asemenea situaţie socială. Astfel am descris în esenţă muzica în timpul feudalismului." [2]

Muzicologia recentă, supunînd analizei tezele lui Eisler, s-a putut întreba pe bună dreptate cum pot fi unificate sub semnul unei asemenea scheme generice epoci muzicale atît de diferite ca polifonia din perioada carolingiană, arta trubadurilor şi trouvèresi-lor, şcoala de la Notre-Dame, Ars-Nova, muzica trecento-ului, muzica olandeză, şcoala veneţiană, arta instrumentală din perioada barocului dezvoltat, opera secolului XVII, începutul secolului XVIII cu Bach, Händel, Scarlatti etc. Pot fi oare încadrate lucrări ca messa salzburgică a lui Benevoli, „Cele patru anotimpuri" de Vivaldi sau celebra „Arie" a lui Bach în tiparele „polifoniei" descrisă de Eisler,

[1] Hanns Eisler: *Die Erbauer einer neuen Musikkultur*, Schriften I Musik und Politik 1924—1948 München: Rogner & Bernhard 1973, p. 140 şi urm.

[2] Hanns Eisler, *op. cit.*, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

se poate oare considera că muzica instrumentală a Renașterii sau Barocului ar fi într-adevăr „fără colorit și fără efecte" sau că un „concert brandenburgic" de Bach, de pildă, nu ar cunoaște „nici un fel de contraste" în „dispoziția (lui) formală" ?

Eisler s-a lăsat sedus de o analogie prea directă între structura rigidă a societății feudale, articulată în cele trei clase fundamentale : nobilimea, burghezia, țărănimea, fără tranziții între ele, și polifonia muzicii medievale, care nu ar cunoaște „nuanțarea" (teză discutabilă în globalitatea ei !), și a simplificat prea mult o relație complexă și multiformă.

Pericolul omologiilor și al corespondențelor factice în relația muzică-societate (pericol căruia i-a căzut victimă nu o dată, de pildă în „sociologia romanului", și Lucien Goldmann) nu poate fi înlăturat decît printr-o penetrație reală în structura particulară a discursului muzical. Sociologia muzicii nu se poate afirma convingător decît pe fondul unei estetici muzicale solid constituite. Fără o autentică identificare a categoriilor specific muzicale ale operei supusă analizei, orice interpretare socio-istorică riscă să rămînă la suprafață. Rădăcinile social-istorice ale unei opere nu se dezvăluie decît după ce o percepție adecuată a reconstruit structura ei capilară și particularitățile ei specifice cele mai fine.

Este meritul lui Theodor W. Adorno de a fi atras atenția cu energie asupra acestei condiții fundamentale a unei autentice sociologii a muzicii. Conceptul de „tact fizionomic" formulat de Adorno exprimă tocmai exigența unei asemenea percepții rafinate [1]. O analiză tehnică și fizionomică riguroasă este prima etapă a demersului hermeneutic. Reconstrucția imanentă a discursului muzical este o operație dintre cele mai delicate și dificile. „Formale Konstituentien von Musik, am Ende ihre Logik, sind gesellschaftlich zum Sprechen zu bringen" (Constituentele formale ale muzicii, în cele din urmă logica lor, trebuie făcute să vorbească în limbaj social) [2]. Adorno protestează împotriva reducerii „sociologiei muzicii" la cercetări și anchete cu caracter empiric. Studiul receptării unei opere muzicale este bine distinct de analiza producerii

---

[1] Theodor W. Adorno *Thesen zur Kunstsoziologie* în volumul *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, p. 95.

[2] Theodor W. Adorno, *Ideen zur Musiksoziologie* în *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

ei, cu alte cuvinte de investigarea structurii ei autonome. Oricît de util ar fi studiul formațiilor camerale din epoca lui Brahms, descrierea celor care au asigurat difuziunea lucrărilor sale de muzică de cameră, o asemenea „reconstrucție sociologică" este departe de a ne introduce în specificitatea discursului muzical brahmsian [1] (chiar dacă admitem că stilul muzicii de cameră a lui Brahms nu era lipsit de legătură cu formațiile cărora le era destinată interpretarea lucrărilor sale). Cercetările cu privire la „consumul" operelor muzicale sau la instituțiile care asigură difuziunea lor sînt lipsite de relevanță dacă nu sînt precedate de o analiză intrinsecă a muzicii înseși, în factura ei specifică. Adorno are așadar dreptate să facă din „descifrarea" implicațiilor social-istorice ale marilor *creații* muzicale adevăratul obiect al sociologiei muzicii. O asemenea investigație se refuză verificărilor pozitiviste imediate, certitudinilor cuantificabile, și presupune un grad elevat de competență tehnică și multă subtilitate în „descriptarea" sensului socio-istoric (spunem „descriptare" deoarece limbajul muzicii fiind prin definiție non-conceptual, discursul muzical nu se oferă unei interpretări „referențiale" cu aceeași facilitate cu care te întîmpină un text de proză literară). Nu putem deci decît să subscriem la afirmația programatică a lui Adorno : „Die Zukunft der Musiksoziologie wird wesentlich von der Verfeinerung und Reflexion der musikalisch-analytischen Methoden selber und ihrer Beziehungen auf den geistigen abhängen, der nur vermöge technischer Kategorien sich verwirklicht" [2].

Adorno s-a străduit în analizele sale concrete să-și pună în aplicare programul, cu deosebire atunci cînd s-a ocupat de creațiile lui Beethoven, Wagner sau Mahler (dintr-o mărturie a cunoscutului muzicolog berlinez Carl Dalhaus, aflăm că de la Adorno ar fi rămas fragmente cuprinzătoare ale unei cărți dedicate lui Beethoven ; din păcate ele nu au devenit încă

---

[1] O „anchetă" de acest gen a întreprins muzicologul vest-german Klaus Stahmer în capitolul III *Die klingende Realisation der kammermusikalischen Werke* al lucrării sale de doctorat *Musikalische Formung in soziologischen Bezug*, apărută la Kiel în 1968 și dedicată muzicii instrumentale de cameră a lui Brahms (vom reveni asupra acestei lucrări interesante).

[2] Theodor W. Adorno, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

cunoscute, şi trebuie să ne mulţumim cu incursiunile în muzica beethoveniană din cartea „Einleitung in die Musiksoziologie" şi din alte diverse studii reunite în cele două volume de *Musikalische Schriften*)[1]. Adorno regăseşte în dinamica lăuntrică a discursului beethovenian reflexul marilor tensiuni sociale ale epocii. Auto-mişcarea temelor, care se dezvoltă într-o auto-afirmare şi negare reciprocă, culminînd în triumful totalităţii omni-cuprinzătoare este pusă în paralelă cu devenirea categoriilor hegeliene în *Fenomenologia Spiritului*, culminînd cu realizarea identităţii finale dintre subiect şi obiect în ultimul capitol al celebrei scrieri hegeliene.

Analizele lui Adorno dedicate muzicii lui Beethoven sînt pe cît de subtile şi de sugestive, pe aît de discutabile în concluzile lor ultime. Adorno năzuia către constituirea unei „Physiognomik musikalischer Ausdruckstypen" (o teorie fizionomică a tipurilor de expresie muzicală), sau către ceea ce numea, în cartea sa dedicată lui Mahler, o „materiale Formenlehre der Musik". Configuraţiile muzicale, descrise în fibrele şi articulaţiile lor intime, urmau să dezvăluie spontan substratul lor socio-istoric. La Beethoven muzicologul îşi fixa atenţia asupra gesturilor muzicale ale îndărătniciei (Widerborstigkeit), ale spiritului „refractar", asupra opoziţiei faţă de convenţii şi „bunele maniere", asemenea implicate afective fiind deduse din sforzati-urile, acumulările dinamice şi abruptele dezvoltări la pian în partiturile beethoveniene. O asemenea metodă de analiză, urmărind corelarea organică a aspectelor specific estetice şi a celor social-istorice, ar fi trebuit să depăşească atît cantonarea în „oarba tehnologie" (limitarea la descrierea pur tehnică a operelor), cît şi valorificarea aleatorie a datelor biografice sau comentariile poetizante pe marginea discursului muzical, de tipul celor practicate de Schering în legătură cu Beethoven. „Introducerea în sociologia muzicii" a lui Adorno aspira aşadar către o metodă *riguroasă* de investigare a universului muzical, dincolo de lirismul vag al comentariilor curente şi de improvizaţiile cu caracter mai mult sau mai puţin arbitrar.

---

[1] Carl Dalhaus, *Zu Adornos Beethoven-Kritik* în volumul *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos, Konstruktion der Moderne*, Hrsg. von Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1980, p. 494 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

În travaliul tematic la care Beethoven supune motivele compoziţiilor sale, în faptul că fiecare motiv particular este pînă la urmă resorbit în totalitatea dinamică a întregului, în principiul „variaţiei în desfăşurare" (entwickelnde Variation), prin care motivele se neagă reciproc, cele dominante fiind reluate pe o treaptă superioară : *repriza* beethoveniană, Adorno descifrează reflexul sublimat al marei mişcări sociale emancipatoare cu care era contemporan compozitorul. Nucleele motivice („particularul") nu ajung nicicînd la o autonomie deplină în raport cu întregul („generalul"), ci tind perpetuu să se dizolve în totalitatea integratoare. „Das Beschneiden, sich aneinander Abschleifen der Einzelmomente, Leiden und Untergang, wird gleichgesetzt einer Integration, die jedem Einzelmoment Sinn verleihe durch seine Aufhebung hindurch" [1].

Analogiile frecvente pe care le stabileşte însă Adorno între dinamica lăuntrică a discursului beethovenian şi cea a societăţii burgheze, identificînd motivele particulare din partituri cu condiţia individului în societatea burgheză şi asimilînd victoria totalităţii integratoare cu armonia intereselor individuale şi a celor sociale în doctrina liberalismului clasic [2], ni se par însă mult mai puţin convingătoare, dacă nu de-a dreptul forţate. Cu totul contestabilă este şi ideea lui Adorno că prin „gestul afirmativ al reprizei în cîteva din marile opere simfonice" Beethoven ar fi plătit un „silnic tribut" (erzwungener Tribut) ideologiei dominante, deoarece repriza beethoveniană ar fi prin definiţie o conciliere a contrastelor şi antinomiilor într-o sinteză afirmativă, acolo unde dinamica socială a lumii burgheze nu cunoaşte decît perpetuarea contradicţiilor şi a non-libertăţii. Utopia sintezei între particular şi general este pathosul social al epocii lui Beethoven şi dialectica afirmativă a muzicii sale nu face decît să o încarneze în mod desăvîşit.

Piatra de încercare a „sociologiei muzicii" o formează veracitatea corelaţiilor între modificările din morfologia şi sintaxa discursului muzical şi transformările din structura so-

---

[1] Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* în *Gesammelte Schriften*, Band 14, Suhrkamp Verlag, 1973, p. 244 şi urm., p. 411—413.

[2] *Ibid.*, p. 412.

Scanned with OKEN Scanner

cietății. O critică pur „imanentă" (cea fidelă teoriilor numite de Antonio Serravezza, autorul unei importante antologii recente „La Sociologia della musica", „interniste") ne poate instrui, de pildă, asupra modificărilor introduse de Brahms în structura sonatei, în comparație cu tratarea temelor în sonata beethoveniană. Preponderența tonalităților minore în muzica lui Brahms, comparată cu *egalitatea* celor două culori tonale fundamentale (majorul și minorul) în muzica marilor săi predecesori din perioada clasicismului vienez : Mozart și Beethoven, este de asemenea o constatare accesibilă prin definiție unei analize pur imanente a discursului muzical. O asemenea analiză nu ne introduce însă în motivele mai profunde care au determinat aceste transformări. Henri Pousseur, într-un studiu dedicat unei analize comparative a muzicii lui Schubert și Brahms în raport cu cea a lui Beethoven și publicat în numărul special dedicat de revista franceză *L'Arc* lui Beethoven, a fost printre cei dintîi, alături de Adorno, dar independent de acesta, care au încercat să pună în legătură particularitățile „tehnice" ale muzicii lui Brahms cu condiția compozitorului în societatea vremii lui.

Preponderența tonalităților minore și „noutățile" introduse de Brahms în variația și dezvoltarea motivelor, în comparație cu structura dramatică și ascensională a muzicii beethoveniene, sînt asociate de Pousseur cu impulsul brahmsian către cufundarea în interoritate, reflex al tensiunii între aspirațiile intime ale compozitorului și lipsa de substanțialitate a vieții publice în societatea germană de după 1848. Osmoza între năzuințele subiectului individual și cele ale colectivității integratoare care transpare din muzica lui Beethoven ar face loc la Brahms unei tensiuni înăbușite, dar nu mai puțin acute : Adorno și Pousseur vor vorbi de o „privatizare" a discursului muzical brahmsian în comparație cu cel beethovenian [1].

Cercetătorul vest-german, Klaus Stahmer, în dizertația sa „Musikalische Formung in soziologischem Bezug dargestellt an der instrumentalen Kammermusik von Johannes Brahms"

---

[1] V. comunicarea noastră la cel de al VII-lea Congres Internațional de Estetică de la Darmstadt (august 1976) *„Artă și hermeneutică"* (reprodusă în Actele Congresului și în volumul nostru „Experiență, artă, gîndire", Cartea românească, 1977) și studiul dedicat lui *Th. W. Adorno — estetician și sociolog al artei* în același volum, unde sînt citate mai pe larg opiniile lui Adorno despre Brahms.

Scanned with OKEN Scanner

(Kiel, 1968) a încercat să pună în paralelă structura specifică a muzicii instrumentale brahmsiene cu liniile directoare ale vieţii compozitorului în societatea timpului său. Din nefericire capitolele respective, „Die über den Musiziervorgang hinausreichenden Beziehungen zwischen Werk und Umwelt" (Kapitel IV) şi „Die Problematik der Sonatenform und ihre musiksoziologische Bewandtnis" (Kapitel V) se află într-un raport de simplă juxtapunere, şi nu de corelaţie organică. O minuţioasă şi fecundă incursiune în corespondenţa lui Brahms îi îngăduie muzicologului german să pună în evidenţă sentimentul progresiv de înstrăinare şi dezrădăcinare care a cuprins fiinţa compozitorului în raporturile cu contemporanii. O interesantă fizionomie de om „secret", greu accesibil unor contacte integrale, dezamăgit de semenii săi, sceptic chiar faţă de cei mai apropiaţi dintre ei, tot mai dezadaptat şi „dezintegrat", aflat într-o stare de „izolare socială" chiar atunci cînd succesele publice îl asaltau, ne este dezvăluită printr-o atentă reconstrucţie psihologică. Capitolul următor are un caracter pur „tehnic". Stahmer analizează structura specifică a formei-sonată la Brahms, transformările semnificative la care compozitorul a supus forma sonatei clasice. Principiul temelor contrastante ar fi fost înlocuit de Brahms prin variaţia unor teme deduse dintr-un material de bază unic : desfăşurarea sonatei brahmsiene ar avea un caracter „nedramatic" dacă o judecăm după canoanele clasice şi finalul ei predilect ar fi „ein liedhaftes Rondo". Studiile unor muzicologi ca V. Urbantschitsch : *Die Entwicklung der Sonatenform bei Brahms* (Wien 1927), A. Mitschka *Der Sonatensatz in den Werken von Johannes Brahms* (Gütersloh 1961), R. Gerbert : *Johannes Brahms* (Postdam 1938) şi C. Dalhaus *Johannes Brahms Klavierkonzert nr. 1* (München 1965) converg în a pune în valoare „refonta" formei clasice a sonatei în opera lui Brahms. Arnold Schönberg la rîndul său, profund îndatorat în tinereţea sa muzicii lui Brahms, s-a ocupat în cîteva din textele sale teoretice de inovaţiile introduse de Brahms în raport cu muzica predecesorilor săi (v. de pildă studiul lui Schönberg „Brahms the Progressive"). Este evident că starea de „criză" a sonatei clasice şi a normelor ei codificate pe care a provocat-o muzica instrumentală a

Scanned with OKEN Scanner

lui Brahms, dar și năzuința compozitorului de a conserva tiparele clasice, căutînd o „sinteză" între noile sale aspirații și integritatea formelor tradiționale (Adorno va denunța, plecînd de la premizele sale avangardiste, tendința din urmă drept „academismul" lui Brahms), reflectă contradicțiile din ființa compozitorului, legate de condiția sa socio-istorică: tensiunea între plenitudinea interiorității și lipsa de substanțialitate a exteriorității, în prozaica Germanie de după 1848, poate fi „descifrată" în transparența modificărilor introduse de Brahms în structura discursului muzical clasic. Ceea ce lipsește lucrării lui Klaus Stahmer este tocmai demonstrarea convingătoare a existenței unei asemenea corelații.

Mai bogate în sugestii sînt considerațiile lui Peter Rummenhöller cu privire la legăturile între factura specifică a muzicii lui Bach și poziția socială a compozitorului. Autorul „Introducerii în sociologia muzicii" își pune întrebarea dacă funcțiile de capelmaistru la curtea prințului Leopold von Anhalt-Köthen și de „Thomaskantor" la Leipzig au jucat vreun rol în creația lui Bach. Rummenhöller se străduiește să scoată considerațiile de sociologia muzicii din sfera generalităților lipsite de conținut și să descopere articulațiile care unesc o situație socio-istorică dată cu creația unui compozitor. Paradoxul sociologic pe care-l semnalează în cazul creației lui Bach este că lumea de la curtea prințului von Anhalt-Köthen era mult mai deschisă inovațiilor muzicale (în speță muzicii franceze și italiene a epocii) și libertății de creație („iozefinismul" din perioada absolutismului „luminat" ar fi anticipat idealurile umaniste ale burgheziei timpurii și ar fi deschis calea unui cosmopolitism progresist), în timp ce funcția burgheză-bisericească la Leipzig ar fi fost legată de un mediu mai rigid, mai tradiționalist și mai conservator. Sinteza unică pe care o realizează Bach între tradiție și modernitate, și pe care a analizat-o exemplar și Adorno în textul său din volumul „Prismen": „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt", este proiectată pe fondul dublei funcții sociale îndeplinite de marele compozitor în cursul vieții sale [1].

Una din ideile cele mai fecunde ale sociologiei contemporane a muzicii este distincția între natura intrinsecă a unei

[1] V. și articolul dedicat de Friedrich Blume lui Bach în MGG, vol. I și Peter Rummenhöller *op. cit.*, p. 40 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

opere muzicale şi spiritul în care este receptată, distanţa care poate separa fizionomia ei proprie de efectul ei social. O asemenea teză îi prilejuieşte lui Adorno polemica împotriva sociologiei empirice a muzicii, care se bazează în primul rînd pe anchete în rîndurile receptorilor, consacrîndu-se aproape în exclusivitate fenomenelor de receptare, şi nu procesului de creaţie propriu-zis. Exemplul cel mai elocvent este poate muzica lui Chopin. Structura ei internă este departe de a coincide cu modalitatea în care a fost receptată de cei care au făcut-o populară. Făcînd apel la „tactul" său fizionomic, Adorno descoperă în gesticulaţia muzicală a lui Chopin un spirit tipic aristocratic [1].

Pathosul departe de orice realism prozaic, un soi de lux al suferinţei, consensul cu un mediu omogen de ascultători care cultivă aceleaşi maniere, rafinamentul erotic caracterizat prin detaşarea de pragmatismul material, ţinuta senioralã a celui care cultivă exaltarea fără gîndul vreunei recompense, sfiala faţă de tot ceea ce este banal, sînt descifrate ca tot atîtea componente intrinseci ale muzicii lui Chopin. Sînt trăsături care corespund în epoca lui Chopin ambianţei sale sociale : salonul. „El s-a manifestat dealtfel şi ca pianist mai puţin în instituţia publică a concertului, cît mai ales a cîntat la seratele înaltei societăţi [2].

O muzică destinată prin origine şi atitudine unei ambianţe exclusiviste a devenit însă în cursul unui secol extrem de populară, ba chiar graţie unor filme americane s-a putut transforma într-un „articol de masă". Tocmai caracterul ei aristocratic ar fi stimulat extraordinara socializare a muzicii lui Chopin. Cei care intonează melodia celebrei *Poloneze* în la bemol major sau cele cîteva preludii şi nocturne celebre au sentimentul vag de a se înălţa la treapta unor aleşi, se consideră integraţi în lumea persoanelor distinse. Este cazul, mutatis mutandis, şi al efectelor picturii unui Van Dyck sau Gainsborough. Adorno vede, poate doar cu parţială îndreptăţire, în succesul social al muzicii lui Chopin, un exemplu posibil de decalaj între însuşirile intrinseci ale unor compoziţii şi spiritul în care sînt receptate.

---

[1] Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Zwölf theoretische Vorlesungen, 1962, Suhrkamp, p. 71.

[2] Th. W. Adorno, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Este interesant de a observa că printre compozitorii care au exercitat o atracție specială asupra celor dornici să demonstreze fecunditatea hermeneutică a sociologiei muzicii se numără în primul rînd Gustav Mahler. Biografiile și monografiile dedicate lui Mahler s-au înmulțit în ultimii ani în mod semnificativ. Raporturile între Mahler și epoca sa, dar și interesul „cazului Mahler" pentru un sondaj psihanalitic, absorb studiile a tot mai numeroși cercetători. Lucrările lui Kurt Blaukopf și Adorno sînt astăzi pretutindeni citate. Noi ne vom opri asupra uneia dintre contribuțiile cele mai recente, studiul publicat de Ulrich Schreiber sub titlul *Gustave Mahler : une musique des contradictions sociales* într-o revistă deschisă preocupărilor de avangardă cum este cunoscuta publicație mensuală pariziană *Critique* (1975, nr. 339—340, p. 926—938).

Schreiber pleacă de la constatarea că „integrînd în anumite părți ale primelor *Lieduri* și ale primelor patru simfonii elemente non-clasice, bizare, vulgare și rebele, Mahler înțelege să înfrîngă sublima unitate a muzicii... Sub acest aspect e un antiromantic de salutară brutalitate, fiindcă se opune violent ideologiei muzicale romantice" [1].

Problema centrală este pentru muzicologul francez descoperirea substratului socio-istoric al unei asemenea metamorfoze a limbajului muzical. Biografia compozitorului oferă elemente interesante pentru o explicație de acest tip. Schreiber nu ezită să avanseze ideea unei „vene politice latente în muzica tînărului Mahler" (exemplificată prin *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*, *Lieder eines fahrenden Gesellen*, *Wunderhorn Lieder* și primele patru simfonii). La prima vedere, unilinearitatea sociologică a tezei lui Schreiber are în ea ceva contrariant, dacă ne amintim simplismul a numeroase ipoteze sociologice analoage din cîmpul altor domenii artistice : „Fără a fi fost socialist (nu există cu privire la gîndirea sa politică decît o unică mărturie, care dealtfel atestă simpatia lui pentru mișcarea socialistă) Mahler era singurul compozitor din epoca sa care s-a arătat solidar cu cei opri-

[1] Cităm textul după traducerea italiană : Ulrich Schreiber *Mahler, il musicista delle contraddizioni sociali* în *La Sociologia della musica*, antologia lui Antonio Serravezza, p. 275 și urm.

mați, în timp ce rivalul Richard Strauss era în arta sa purtătorul de voce al imperialismului lui Wilhelm al II-lea“ [1].

Biografia lui Mahler pune în valoare contactele timpurii ale compozitorului cu forme muzicale foarte apropiate de sensibilitatea populară : cîntecele, corurile și dansurile proletariatului din Jihlava (Boemia), marșurile și cîntecele militare de cazarmă, a căror amintire îl va urmări toată viața. O venă plebeiană incontestabilă nutrește formația muzicală a compozitorului, înainte de contactul cu marea lume muzicală a Vienei. Redempțiunea grație contactului cu natura va juca de asemenea un rol important în muzica lui Mahler. Schreiber tinde să descopere în frecventele momente parodistice din muzica lui Mahler elemente de critică socială. Tensiunea eliberării dintr-o lume a nefericirii pentru a ancora într-una a utopiei s-ar afirma crescînd de la prima la cea de a patra simfonie. „Dar, spre deosebire de *Lied*-urile lui Richard Strauss, acest element utopic nu servește unei grăbite afirmări a fericirii ; dimpotrivă viziunile momentelor perfecte sînt schițate cu mișcări adeseori ironice, ca în finalul *Simfoniei a IV-a*. Mahler nu glorifică existentul, ci indică distanța care separă *ceea ce există* de *ceea ce ar putea exista*. Acestui principiu îi corespunde o „democratizare“ a limbajului muzical, pe care John Cage o va purta către trepte mai avansate...“ [2].

Prezența elementelor triviale, parodice, ironice, în muzica lui Mahler, amestecul de grotesc și lirism sublim, sînt puse în legătură cu contradicțiile care devorau ființa compozitorului, expresie la rîndul lor a unor acute tensiuni sociale. „Proza muzicală“ a lui Mahler (A. Schönberg) ar traduce antinomiile sociale ale epocii. Schreiber descoperă însă în a doua fază a creației lui Mahler o voință de a învinge haosul, de a „interpreta“ realitatea (și nu de a o „exprima“ pur și simplu în insolubilitatea contradicțiilor ei), de a crea o ordine. „De aci, gigantismul și elementul prometeic al simfoniilor...“ [3]. Muzicologul denunță aci o primejdioasă voință de identificare a compozitorului cu idealurile dominante în epocă, „exigență de identificare“ care în aspirația de neutra-

[1] *Ibid.*, p. 276.
[2] *Idem*, p. 279.
[3] *Idem*, p. 284.

Scanned with OKEN Scanner

lizare a contradicţiilor frizează uneori la Mahler „isteria". Adorno încă lansase ideea că neliniştea compozitorului, care nu se simţea sigur de integrarea sa rasială, l-ar fi condus către o adeziune la „arta oficială". Concluzia analizei este că spre deosebire de un Richard Strauss, a cărui muzică era în mod evident în serviciul publicului, sau de un Reger, care se cantona în alchimia contrapunctului său imperial, Mahler a acceptat contradicţia şi a obiectivat criza de conştiinţă a propriei epoci, cum a făcut-o în literatură Hugo von Hofmannsthal în celebra sa *Scrisoare către Lord Chandos.*

Eseul lui Ulrich Schreiber nu este însă decît o variantă mai palidă şi mai schematică a memorabilelor analize dedicate de Adorno muzicii lui Mahler. Adorno este deopotrivă autorul unei monografii consacrată lui Mahler: „Mahler. Eine musikalische Physiognomik" (Suhrkamp, 1960) şi al unei magistrale conferinţe rostite la Viena „Mahler. Wiener Gedenkrede", tipărită cu un ados „Epilegomena" în volumul de scrieri despre muzică „Quasi una fantasia" (1963).

Tezele lui Adorno ne îngăduie să punem în evidenţă o altă componentă fundamentală a sociologiei muzicii: orizontul hermeneutic al conştiinţei critice (termenul de „orizont hermeneutic" îl împrumutăm de la Hans-Georg Gadamer, adevărat fundator al hermeneuticii filozofice moderne). Percepţia unei opere muzicale nu este cu totul „inocentă", ci se înscrise în cadrele unui anume orizont interpretativ, supus unor multiple condiţionări estetice şi ideologice, mai ales cînd ne găsim în faţa unor critici-teoreticieni de tipul lui Adorno. Nu este oare legitim să ne întrebăm, pe urmele lui Antonio Serravezza, dacă nu este posibilă o sociologie a „sociologiei muzicii" [1], cu alte cuvinte să încercăm a pune în lumină condiţionările sociale şi ideologice ale orizontului hermeneutic?

Adorno vorbeşte la un moment despre „(die) heimatlosen und gebrochenen Symponien Mahlers (caracterul apatrid şi frînt al simfoniilor lui Mahler) [2]. Mahler ar fi creat cel

---

[1] Antonio Serravezza, *La Sociologia della Musica, Introduzione, ed. cit.*, p. 24 şi urm.

[2] Theodor W. Adorno, *Mahler. Wiener Gedenkrede*, în volumul „*Quasi una fantasia*", *Musikalische Schriften* II, ed. cit., p. 127.

Scanned with OKEN Scanner

dintîi limbajul muzical adecvat pentru a exprima nondentitatea între subiect și realitatea obiectivă, stare de spirit care era dominantă de la Schubert încoace. O fină analiză muzicală a texturii operelor îl conduce pe Adorno la concluzia că muzica lui Mahler este odiseea unui spirit înstrăinat și exilat în societatea timpului său, spirit care aspiră însă cu fervoare către utopia unei fericiri posibile. Categorile fundamentale utilizate pentru a defini muzica lui Mahler sînt cele de „Weltlauf" (mers al lumii) și de „Durchbruch" (breșă, străpungere). Muzica non-canonică a ilustrului compozitor vienez (caracterul „supradimensionat" și „monstruos" al operelor sale simfonice, dacă le judecăm prin prisma canoanelor clasice, l-a făcut pe Debussy să părăsească sala în semn de protest în seara premierei pariziene a celei de a doua simfonii !) are un caracter preponderent *epic*, înrudit „marelui roman", în timp ce clasicismul vienez, dominat de preeminența necondiționată a ideii de totalitate, are un caracter precumpănitor *dramatic*. Mahler este pentru Adorno un *fauve* (natura sa genuină are în ea ceva frust și sălbatec), muzica sa exprimă nemediat impulsurile subiectivității sale răvășite de experiența înstrăinării și a nostalgiei, negativitatea vieții sociale și-ar găsi pentru prima oară o expresie patetică în disonanțele mahleriene. Mahler nu mai caută să învesmînteze răsucirea dureroasă a ființei în tiparele unei logici dinamice-arhitectonice armonioase, ci dă expresie directă condiției sale reale, silind urechea formată la iubirea de ordine a clasicismului să se adapteze noilor tipare (v. celebra scrisoare a compozitorului către Bruno Walter, în care criza vechilor forme muzicale este fără echivoc exprimată).

Apare însă limpede pentru orice cunoscător al esteticii „școlii de la Frankfurt" că interpretarea lui Adorno este impregnată de propriile opțiuni sociale și filozofice ale muzicologului. Repudierea de către Mahler a ideii de muzică „unitară, închegată în sine, oarecum sistematică" și pretinsa respingere de către compozitor a unui sens pozitiv și afirmativ al existenței, sînt mai curînd proiecții ale convingerilor lui Adorno în imanența discursului muzical mahlerian. Teoreticianul „dialecticii negative" se opunea ideii de sistem, privilegia fragmentul și discontinuitatea, prefera non-identitatea și impulsul nedomesticit „identității represive". Interpretarea lui Adorno poartă sigiliul filozofiei sale și el tinde

Scanned with OKEN Scanner

să regăsească în Mahler categoriile favorite ale orizontului său hermeneutic. Nu vrem prin aceasta să tăgăduim veracitatea portretului său critic: afinităţi profunde între muzica lui Mahler şi propriile sale experienţe şi convingeri impregnează discursul critic al lui Adorno şi noi nu am dorit decît să indicăm faptul că interpretarea sociologică şi filozofică a muzicii lui Mahler, coborînd razele Roentgen ale analistului pînă în straturile cele mai ascunse şi profunde, este grevată de constantele orizontului hermeneutic ale sociologului şi esteticianului.

Muzicologii români au dat dovadă nu o dată în analizele lor că posedă acel „tact fizionomic" pe care Adorno îl reclama drept condiţia *sine qua non* a oricărei sociologii a muzicii. Ne-am putea referi, printre alte exemple, la consideraţiile despre *stilul* muzicii lui Enescu schiţate de Mircea Voicana în comunicarea sa dedicată personalităţii creatoare şi stilului muzicii enesciene (V. volumul *Enesciana*, Bucureşti, 1976) sau la cele ale Clemansei-Liliana Firca din textul „Enesco et la musique roumaine de 1900 à 1920" (*ibid.*). Ocupîndu-se de pluralitatea stilurilor din muzica lui Enescu, M. Voicana descoperă ca o tendinţă comună cea a „tranziţiei de la epicul muzical... sau de la dramatic către o lume lirică, către melopeie, către psalmodie, către declamaţia lirică..."; muzicologul asociază impresia unui caracter „vag mozaicat" şi a unui „clar-obscur temperat, fără contraste puternice" cu „plutirea între rigurozitate şi o lume a visului" care ar caracteriza muzica lui Enescu. Analizînd particularităţile „tehnice" ale discursului muzical enescian (ciclismul specific, bazat pe leit-motiv şi pe procedeele variaţiunii etc.), M. Voicana descifrează în transparenţa lor „psihologia... unui om lucid, însă resemnat, dar nu învins..." [1]. Clemansa-Liliana Firca întreprinde în textul ei o interesantă comparaţie între muzica lui Enescu şi stilul contemporanilor săi, de la D. G. Kiriac la Castaldi şi şcoala sa, oprindu-se îndeosebi asupra raporturilor între compoziţiile lui Alfred Alessandrescu şi cele ale lui Enescu de pînă la 1920 şi referindu-se în mod special la relaţia cu impresionismul francez şi cu preceptele şcolii

[1] Mircea Voicana, *Das Problem des Stils und die Entfaltung der schöpferischen Persönlichkeit des Komponisten Enescu* în volumul *Enesciana*, Ed. Academiei, 1976, p. 13—17.

Scanned with OKEN Scanner

lui Vincent d'Indy [1]. Particularităţile muzicii lui Enescu sînt astfel puse în valoare pe fondul curentelor dominante în muzica românească şi franceză din primele două decenii ale secolului, fără însă ca analiza să coboare pînă la stabilirea unei veritabile corelaţii muzică-societate.

Problema mediaţiunilor între o situaţie istorică dată şi o configuraţie muzicală particulară implică introducerea în discuţie a curentelor artistice dominante în contextul istoric. Elena Zottoviceanu în comunicarea intitulată „Concordances esthétiques aux environs de 1900 à propos de la monodie énescienne" analizează cu fineţe preponderenţa acordată de Enescu monodiei într-o epocă dominată de hipertrofia mijloacelor armonice şi orchestrale (obiectul analizei îl formează compoziţiile de tinereţe ale lui Enescu, cele din ultimii ani ai secolului trecut şi primii ani ai secolului nostru : prima sonată pentru vioară şi pian, variaţiunile pentru două piane op. 5, octuorul de coarde şi mai ales *Preludiul la unison* compus în 1903). Problema care se pune muzicologului este de a explica fenomenul în contextul istoric dat. Ipoteza autoarei este că gustul lui Enescu pentru lungi melodii cu profil simplu şi fluid, cu rotunjimi şi sinuozităţi care evită simetriile rigide (Ştefan Niculescu vorbise într-un text din 1962 despre „plenitudinea care face inutil orice vestmînt armonic" a temei din *Preludiul la unison*) s-ar afla într-o semnificativă concordanţă cu tendinţele de tipul *Art Nouveau* (Jugendstil) din artele plastice ale timpului. Ideea de *energie* care ar susţine caracterul *linear* al gîndirii muzicale este pusă în legătură cu orientarea artelor plastice la începutul secolului, dar şi cu arabescurile din muzica lui Debussy [2]. Asemenea observaţii sînt sugestive pentru a caracteriza stilul muzicii lui Enescu în prima ei perioadă : o explicaţie veritabilă a metamorfozelor stilului enescian în cursul bogatei sale activităţi de compozitor nu se poate însă dispensa de proiecţia muzicii lui Enescu pe fondul situaţiei compozitorului în societatea românească şi europeană a timpului. Muzicologia românească rămîne încă datoare cu o asemenea analiză conjugată a particularităţilor estetice şi a universului socio-istoric.

---

[1] Clemansa-Liliana Firca, *Enesco et la musique roumaine de 1900 à 1920*, *ibid.*

[2] Elena Zottoviceanu, *Concordances esthetiques aux environs de 1900 à propos de la monodie énescienne*, vol. cit., p. 25—30.

Corespondența inedită a lui Georg Lukács

(marginalii la tema „Lukács și contemporanii săi")

Estetica și filozofia istoriei au fost totdeauna la Lukács strîns legate. *Teoria Romanului* analiza romanul ca expresia „epocii desăvîrșitei culpabilități" (Fichte) și culmina în aspirația către o „lume nouă", al cărei „nou Homer" trebuia să fie Dostoievski. Lecțiile aspre ale istoriei au corectat utopismul tînărului Lukács și l-au condus să-și modifice preferințele literare: Balzac a luat locul lui Flaubert, Fielding cel al lui Sterne, Tolstoi cel al lui Dostoievski (o mărturie explicită în acest sens ne este oferită de o scrisoare adresată la 31.1.1940 vechiului său prieten Bela Balázs, cu prilejul controverselor lor din perioada exilului la Moscova). Descoperirea complicatelor viclenii ale istoriei, avînd drept consecință disoluția unei concepții rectilinii a progresului istoric, stă la originea acelui cult al „marelui realism" instituit de estetica lui Lukács începînd cu scrierile din anii '30: respectul față de mediațiunile complexe ale procesului istoric nutrea opoziția sa față de „politizarea" simplistă a literaturii în epoca staliniană, ca și refuzul său de a accepta simplificările reductive ale artei de avangardă.

O explicație socio-istorică a gîndirii estetice și filozofice a lui Lukács, dezvoltată în ultimele sale două mari opere: *Estetica* și *Ontologia existenței sociale*, ar trebui să plece de la atitudinea sa ambivalentă față de regimurile politice stabilite în societățile din Est. Teoremele estetice și filozofice

Scanned with OKEN Scanner

ale lui Lukács poartă, în planul abstracțiunii conceptuale, sigiliul unei poziții determinate față de realitatea epocii staliniene și post-staliniene (ele sînt, cum ar spune Adorno, „criptograme"). În plan politic, în măsura în care el s-a putut exprima, programul său era de a promova reforme de structură, pe calea unei opoziții constructive în interiorul sistemelor sociale ale „socialismului real" : el se voia un purtător de cuvînt, în planul teoriei, al unei *destalinizări* efective a acestor regimuri economice și politice, marcate încă puternic de practica și ideologia trecutului lor.

Suspendat din Partidul comunist după evenimentele din toamna anului 1956, în cursul cărora a fost ministru al Culturii în guvernul Imre Nagy, el va rămîne în afara Partidului timp de 11 ani : abia în 1967 el își va redobîndi calitatea sa de membru al partidului. Evocarea acestui episod este necesară pentru a marca ambivalența poziției lui Lukács : el și-a manifestat cu curaj opoziția sa față de politica stalinistă și neostalinistă, fără a se gîndi însă să rupă punțile cu partidul. Ernst Fischer îi scria în toamna anului 1967 o scrisoare călduroasă, vorbind de o „Bereinigung des Falles Lukács" (o reglementare a cazului Lukács) cu ocazia reintegrării sale în Partid. Răspunsul lui Lukács este tipic prin rezerva și prudența sa. „*Reglementarea cazului Lukács* mi se pare un lucru foarte pozitiv dacă ea înseamnă începutul unui proces de regenerare ideologică, ale cărui cîteva semne există" îi scria el lui Fischer. Dar se grăbește să-și exprime în același timp incertitudinile, lăsînd să transpară, abia voalat, un scepticism colorat de neputință : „Natural, nimeni nu știe astăzi cum sînt alcătuite adevăratele raporturi de forță, în ce măsură marxismul autentic (der wirkliche Marxismus) își poate asigura un loc în viața publică" (scrisoarea din 22.11.1967). Cîtva timp mai tîrziu, răspunzîndu-i unui intelectual englez care-i comunicase că ar dori să vină la Budapesta pentru a se instrui la Universitate în „marxismul adevărat", Lukács îl sfătuia insistent să renunțe : „În universitatea noastră din Budapesta lucrurile stau foarte rău cu predarea adevăratului marxism. Ținînd seama de împrejurările existente nu te poți gîndi cu nici un chip la o schimbare radicală în scurtă vreme" (scrisoare către Riggins din 2.9.1968).

Scanned with OKEN Scanner

În ultimii săi ani de viață Lukács a resimțit cu amărăciune contradicția între speranțele sale către o destalinizare din ce în ce mai puternică a vieții sociale și acțiunile forțelor conservatoare. Primind o scrisoare de la Adam Schaff, care deplîngea cu accente aproape de disperare situația imposibilă la care era constrînsă gîndirea marxistă în Polonia de la sfîrșitul anului 1968 (era perioada de ofensivă a grupului Moczar), bătrînul gînditor nu-și ascundea, în răspunsul său, pesimismul, și găsea în descrierea făcută de Schaff o confirmare a negrelor sale presimțiri: „Desigur... noi știm că astăzi cu greu pot veni din această regiune vești îmbucurătoare" (scrisoare din 6.I.1969).

Invazia Cehoslovaciei a fost dezaprobată de Lukács fără reticențe, chiar dacă el s-a ferit, din cauza poziției luată de Partidul său, să facă declarații publice. Este semnificativ că atunci cînd Bertrand Russell îi trimite un apel de a semna o scrisoare colectivă de protest împotriva a ceea ce s-a întîmplat în Cehoslovacia în toamna lui 1968, Lukács, sprijinind în stilul diplomației sale personale inițiativele și acțiunile lui Russell, refuză să se asocieze unei scrisori colective, argumentînd că justa critică a evenimentelor din Cehoslovacia risca să se transforme, în momentul cînd Russell îi trimite scrisoarea, într-un instrument al războiului rece (puțin mai tîrziu, el va menționa, în acest sens, de astă dată într-o scrisoare către Schaff, „declarațiile isterice" ale lui Ernst Fischer cu privire la evenimentele cehe). Scrisoarea de răspuns către Russell, datată 4.11.1968, trădează aceeași ambivalență fundamentală a poziției lui Lukács, voința sa sinceră către o autentică destalinizare, dublată de o perpetuă preocupare de a nu compromite cauza socialismului. El încearcă să înainteze *sur la corde raide de l'histoire*, căutînd cu obstinație o a *treia* cale între recrudescențele stalinismului și abandonarea iluziilor asupra comunismului. Lukács îl încunoștiința pe Bertrand Russell, la sfîrșitul scrisorii, că avea intenția să-și exprime vederile asupra „problemei centrale" a „numeroase conflicte actuale", cu alte cuvinte asupra „chestiunii democratizării", într-o scriere specială, cu caracter științific. Este vorba de manuscrisul intitulat „*Demokratisierung heute und morgen*", redactat de Lukács în acea perioadă, și care a rămas pînă astăzi inedit.

Scanned with OKEN Scanner

Lectura corespondenței lui Lukács din ultimii săi douăzeci de ani de viață, scrisorile aflîndu-se clasate în ordine alfabetică în Arhiva-Lukács din Budapesta, este un instrument de prim ordin pentru a-i înțelege poziția, mai ales în perioada finală a activității sale. Poate fi regăsit adeseori în aceste scrisori, exprimat cu stoicism, sentimentul solitudinii sale ideologice, o înțelepciune resemnată în fața impopularității unei direcții de gîndire care se opunea conștient, cu o anumită voluptate de a înnota cu orice preț „împotriva curentului", tendințelor dominante în cele două lumi. Cu prilejul celei dintîi convorbiri pe care am avut-o cu Lukács la Budapesta, în octombrie 1965, el compara situația marxiștilor cu cea a primilor creștini, constrînși să se regăsească în catacombe ; el deplora astfel izolarea forțată, sau mai exact boicotul, la care erau condamnați cei care perseverau în a urma adevărata linie a marxismului. Cînd, dealtminteri, Adam Schaff se plîngea într-o scrisoare trimisă în toamna 1965 de obstacolele întîmpinate în dezvoltarea unei gîndiri marxiste autonome, Lukács își exprima fără rezerve acordul și circumscria cu claritate izolarea fatală în care se găsea o gîndire marxistă autentică, prin definiție critică și non-conformistă : „...(activitatea noastră) este legată de numeroase neplăceri și decepții etc. Aceasta este însă inevitabil. Dacă noi vrem să facem din nou din marxism o forță vie, trebuie să fim cu necesitate impopulari, deoarece reprezentăm un *tertium datur* atît față de tradițiile staliniste cît și față de prejudecățile filozofice occidentale. Ca marxist nu poți să fii surprins că ambele lagăre încearcă a se apăra și a împiedica, sau cel puțin a încetini, victoria adevărului" (scrisoarea din 22.11.1965).

Lukács pare să se exprime ca un doctor al credinței („victoria adevărului" pare formula unui misionar), dar ceea ce se cuvine să reținem este înainte de toate obstinația cu care el ține să sublinieze poziția sa de *outsider* față de tendințele politice și ideologice dominante în cele două lumi. Cîțiva ani mai tîrziu el îi scria unui prieten sovietic, care îi schițase tabloul situației ideologice complicate din țara sa, o scrisoare elocventă : „Este foarte interesant tot ceea ce scrieți și arată cît de confuze sînt astăzi fronturile ideologice. Aceasta este valabil aci ca și în occident. Eu însumi sînt privit aci adeseori ca un revizionist, în timp ce de cealaltă parte se încearcă a

Scanned with OKEN Scanner

mă transforma în stalinist. Cît timp chestiunea cu privire la ce este într-adevăr marxismul nu este elucidată din punct de vedere teoretic, o asemenea situaţie nu poate fi schimbată. Trebuie să se clarifice înainte de toate că Lenin era cu adevărat continuatorul lui Marx, în timp ce Stalin reprezintă în esenţă o înstrăinare de marxism (eine Abwendung von Marxismus), în cel mai bun caz vulgarizarea lui. Eu încerc acum într-o carte voluminoasă (*Ontologia existenţei sociale*) să elucidez cîteva probleme fundamentale" (scrisoare din 15.2.1969 către Igor Al...witsch).

Cînd era readusă în circulaţie „legenda Naphta" (ipoteza după care el i-ar fi servit lui Thomas Mann drept model pentru figura micului iezuit terorist din *Muntele vrăjit*), Lukács reacţiona indispus, văzînd în agitaţia în jurul pretinsei identităţi Naphta-Lukács un soiu de război rece împotriva scrierilor sale, cu intenţia de a le compromite, în momentul în care gîndirea sa începea să dobîndească o audienţă tot mai largă într-o serie de ţări din occident. Aflînd că Melvin Lasky îl ataca tocmai în momentul cînd trei din cărţile sale apăruseră în traducere engleză, Lukács observa sec : „Nu poţi decît să te bucuri a-l avea pe un Melvin Lasky ca duşman şi nu ca prieten" (scrisoare către Michail Lifschitz din 8.VIII.1964). Profesorului Podach din Heidelberg (autorul unor cunoscute lucrări despre Nietzsche), Lukács îi scria în aceeaşi zi în acelaşi sens : „Cît priveşte chestiunea Naphta, este vorba de o foarte veche bîrfă literară. Astăzi, cînd scrierile mele sînt tot mai larg răspîndite, ea este mereu din nou readusă în discuţie. Ce este adevărat în această bîrfă nu ştiu şi mă interesează foarte puţin". În scrisoarea pe care i-o adresa lui Michail Liftschitz era totuşi mai nuanţat : „Întrucît Thomas Mann avea dintotdeauna obiceiul de a folosi pentru romanele sale reprezentări ale persoanelor pe care le cunoştea, nu este exclus să fie ceva adevărat în toată istoria. Eu găsesc de fapt că multe din trăsăturile exterioare ale lui Naphta nu corespund nici fotografic ; cît priveşte concepţia lui Naphta, Thomas Mann recunoaşte el însuşi că este propria sa invenţie".

Lukács şi-a consacrat ultimii cincisprezece ani ai vieţii redactării celor două mari opere de sinteză : *Estetica* şi *Ontologia existenţei sociale*. El a început să lucreze la *Estetica*

Scanned with OKEN Scanner

sa înainte de 1956, după ce a încheiat o scriere de introducere la problematica pe care avea să o dezvolte în al său *opus magnum*: este vorba de cartea *Particularul ca o categorie a esteticii*; dar redactarea *Esteticii* a fost întreruptă de evenimentele din Ungaria în toamna anului 1956. El îi scria la 2.8.1956 lui Bottigelli: „...voiajul din primăvară în Italia, ca şi luptele ideologice de la noi, m-au îndepărtat atît de mult de *Estetică*, încît vreau să folosesc întreaga iarnă exclusiv pentru această operă". El era departe de a-şi închipui că va petrece iarna în cu totul alte condiţii, transferat în afara ţării, împreună cu alţi oameni politici, protagonişti ai evenimentelor din toamna lui 1956. Odată reîntors la Budapesta, în aprilie 1957, el a început să lucreze cu înverşunare, şi în mai puţin de trei ani a redactat şi încheiat *Estetica*, o lucrare de peste 1700 de pagini, pe care în februarie 1960 era în curs de a o revedea. Cu prilejul unei convorbiri la Budapesta, el mi-a mărturisit că la început, după încheierea lucrării, a întîmpinat nu puţine dificultăţi pentru a obţine autorizaţia să trimită manuscrisul editorului său german. Publicarea cărţii era admisă doar cu condiţia ca autorul însuşi să părăsească ţara; era cel puţin punctul de vedere al cenzorului care citise lucrarea. La 7.2.1959 el îi scrisese dealtfel lui Bottigelli: „Cît va fi de lung drumul pînă la publicare, desigur nu ştiu. Am aşteptat dealtfel şi cu Hegel zece ani" (este vorba de cartea sa *Tînărul Hegel*, pe care a isprăvit-o în emigraţie la Moscova, în 1938, şi care n-a putut fi tipărită decît zece ani mai tîrziu, la Zürich şi Viena).

Apariţia *Esteticii* în 1963 la Luchterhand Verlag (R.F.G.) a fost departe de a trezi marile ecouri la care ne puteam aştepta. Nici astăzi, această operă în două mari volume, prima întreprindere teoretică de anvergură destinată să formuleze principiile unei estetici marxiste, nu a fost încă studiată în profunzime şi integral înţeleasă. George Steiner a fost printre cei dintîi care i-au consacrat un comentariu, în *Times Literary Supplement* (25 iunie, 1964); el semnala importanţa cărţii, nu fără a schiţa cîteva rezerve şi obiecţii de principiu. Lukács i-a scris o scrisoare, confirmînd primirea articolului, dar exprimîndu-şi convingerea că adevărata discuţie a principiilor cărţii rămîne o problemă deschisă pentru viitor: „O carte atît de detaliată are nevoie de un timp

Scanned with OKEN Scanner

de incubație de cîțiva ani" (scrisoare din 28.12.1964). Ernst Fischer a fost printre cei puțini care i-au comunicat entuziasmul lor la apariția *Esteticii*, imediat ce a primit cartea, împărtășindu-i impresiile admirative pe măsură ce avansa cu lectura, fără a șovăi chiar să compare *Estetica* lui Lukács cu cea a lui Hegel, chiar dacă lăsa de pe atunci să transpară o serie de rezerve (pe care le va formula dealtfel într-un mod mai explicit într-un studiu publicat în traducere engleză în numărul special consacrat lui Lukács de revista americană *The Philosophical Forum*, 3—4/1972). Cînd Fischer îi cerea în 1964 prietenului său mai vîrstnic noutăți despre răsunetul lucrării sale, Lukács îi răspundea că nu putuse înregistra pînă atunci nici un „ecou înțelegător" („kam noch nicht ein vernünftiges Echo"), și adăuga o scurtă remarcă tăioasă: „Ceea ce se spune despre ea în Germania sînt curate nerozii" (lauter Dummheiten) (scrisoare din 12.6.1964).

Lukács era confruntat de mult timp cu o situație paradoxală: în timp ce scrierile sale de tinerețe erau înconjurate, mai ales de intelectualii occidentali, de elogii adeseori nemăsurate (se putea întîlni chiar epitetul „genial" aplicat tînărului Lukács), operele sale de maturitate, inclusiv *Estetica* și *Ontologia* (fragmente publicate), în care el investise energia sa intelectuală cu tot ce avea mai bun, se impuneau lent și cu multă dificultate. O asemenea situație nu putea decît să-i confirme solitudinea drumului. Lucien Goldmann, spre a alege un exemplu tipic, cel care făcuse atît de mult pentru valorificarea operelor de tinerețe ale lui Lukács, a întîmpinat apariția *Esteticii* fără cea mai mică reacție, cu o indiferență absolută. Se cuvine să spunem că atunci cînd i-a trimis lui Lukács cartea sa *Le Dieu caché*, pe care Lukács părea dealtfel să o aprecieze ca o lucrare interesantă și în bună măsură valabilă, Goldmann a primit din partea personajului pe care nu înceta să-l exalte drept „cel mai mare gînditor al secolului douăzeci", dar exclusiv pentru contribuția adusă de scrierile sale de tinerețe, o scrisoare extrem de semnificativă, care însemna în fond o respingere categorică a întregului discurs goldmannian despre opera sa:

„Dacă eu aș fi murit în jurul anului 1924 și sufletul meu neschimbat ar fi privit de undeva de dincolo activitatea dumitale literară, s-ar fi umplut de o adevărată recunoștință pentru intensa preocupare față de operele mele de tinerețe.

Cum însă eu nu am murit și am creat în acești 34 de ani adevărata operă a vieții mele — iar această operă nu există în general pentru dumneata, îmi este foarte greu, ca ființă vie, ale cărei interese sînt îndreptate bineînțeles către propria activitate prezentă, să iau atitudine față de considerațiile dumitale".

Scrisoarea de mai sus, redactată la 1 octombrie 1959, și care este o mostră a stilului epistolar lukácsian, amestec de inflexibilitate și curtoazie, a marcat în fond sfîrșitul raporturilor propriu-zise între Lukács și Goldmann (care au fost dealtfel puțin dezvoltate în plan epistolar).

Mărturiile lui Lukács, culese din scrisori, despre propriile sale lucrări arată că el se considera un gînditor al unei „epoci de tranziție", al cărui travaliu teoretic este inevitabil marcat de tatonări și incertitudini. Departe de a avea siguranța filozofului care propune prin lucrările sale o *summa a istoriei*, și al cărei exemplu superlativ rămîne Hegel, el respingea comparația cu acesta din urmă, pe care o avansase Ernst Fischer, impresionat de amploarea sintezei din *Estetica* lukácsiană. Ideea care revine ca un leit-motiv în numeroase scrisori din ultimii zece ani ai vieții sale era că după lunga noapte a perioadei staliniene, care a mutilat gîndirea marxistă în structura ei, categoriile fundamentale ale acestei gîndiri trebuie să fie supuse unui re-examen radical, iar misiunea lui era de a fi prin *Estetica* și prin *Ontologia existenței sociale* unul din pionierii unei asemenea „renașteri a marxismului".

Se găsesc chiar declarații autocritice singulare, dacă ne gîndim că Lukács nu a supus niciodată unui examen critic serios poziția estetică exprimată în numeroasele sale scrieri din anii '30, '40 sau '50, deci din perioada stalinistă (el s-a arătat dimpotrivă preocupat să pună în valoare caracterul de „opoziție" al poziției sale în raport cu linia oficială stalinian-jdanoviană) : „Noi sîntem cu toții în profund dezacord (tief uneinverstanden) cu schemele concepției noastre despre artă de pînă acum", îi scria el lui Fischer într-o scrisoare din 23.I.1961. Dar critica dogmatismului se însoțea în acei ani la el de grija de a se distanța simetric de cei care, în numele aceleiași critici ascuțite a stalinismului, i se păreau a se îndepărta de înseși fundamentele marxismului : „Dacă te gîndești — desigur ei tratează alte teme decît cele estetice —

la persoane atît de dotate ca L. Kolakowski sau Lefebvre, tu poţi să-ţi dai seama clar de acest pericol" (Ni se pare limpede că astăzi nu mai are sens să se pună pe acelaşi plan cele două nume, într-atît evoluţia lor, în perioada ulterioară scrisorii lui Lukács s-a dovedit diferită : Lefebvre a rămas în esenţă fidel poziţiilor iniţiale, în timp ce Kolakowski a evoluat ireversibil în direcţia opusă). Scrisorii lui Ernst Fischer despre *Estetica* sa, trimisă din Viena la 5.6.1964, care îi decerna numeroase elogii, el îi răspundea arătîndu-se gata să primească obiecţii şi critici, chiar dacă refuza cu dispreţ cele primite pînă atunci : „Cu toate acestea eu nu cred cîtuşi de puţin că în carte nu sînt multe lucruri problematice (dass an dem Buch nicht sehr viel problematisches sein muss). De aceea sînt foarte dornic să aud îndoielile şi obiecţiile tale. Comparaţia cu Hegel este desigur foarte măgulitoare, dar în acelaşi timp exagerată. Abstracţie făcînd de deosebirea înzestrărilor, Hegel putea să încheie o perioadă, în timp ce *Estetica* mea nu e mult mai mult decît un impuls pentru o nouă perioadă de avînt al marxismului."

Divergenţele între concepţiile estetice ale lui Lukács şi Ernst Fischer merită un examen atent. Fischer s-a arătat din ce în ce mai comprehensiv faţă de operele avangardei literare şi artistice a secolului XX, distribuind în articolele sale mari elogii unor scriitori ca Joyce, Musil sau Beckett. Lukács apăra cu intransigenţă critica sa de principiu la adresa aceloraşi scriitori, cu nuanţe importante în fiecare caz, străduindu-se în scrisorile sale să explice raţiunile profunde ale unei poziţii estetice rigoriste, care i-a atras atacuri şi reproşuri de o violenţă puţin obişnuită (ne gîndim, între altele, la faimosul articol tipărit în 1958 de Adorno sub titlul *Erpresste Versöhnung* — *Conciliere forţată* — în revista *Der Monat*, şi reluat, cu uşoare modificări, în volumul II din *Noten zur Literatur*). Trebuie să reamintim că ideile fundamentale ale esteticii lukácsiene erau cele de *integralitate umană* (der Mensch ganz) şi de *multidimensionalitate* în evocarea vieţii. Odată acceptată ideea sa că epoca noastră este o „perioadă de tranziţie", cu alte cuvinte de criză profundă a vechilor valori, cele ale occidentului capitalist, dar şi cele ale „socialismului de cazarmă" de tip stalinist, şi de gestaţie a noilor valori, Lukács se considera îndreptăţit să

Scanned with OKEN Scanner

examineze creaţia scriitorilor şi artiştilor din perspectiva modului în care reflectă o asemenea criză şi mai ales a modului în care ei domină şi controlează acest sentiment al crizei, graţie unui travaliu intens asupra propriei subiectivităţi, prin înrădăcinarea în ceea ce el numea „indestructibilitatea substanţei umane".

În 1958 Ernst Fischer publica în revista *Sinn und Form* un articol intitulat „Mistificarea realităţii", în care nu făcea doar elogiul unor scriitori ai secolului nouăsprezece ca Melville, sau ai secolului douăzeci ca Maiakovski, Brecht, Laxness sau O'Casey, ca reprezentativi pentru o literatură impregnată de spirit umanist, dar el vorbea şi de Musil ca de un „mare scriitor" şi de Joyce, Pound sau Gottfried Benn ca de artişti importanţi, creatori de valori durabile. Lukács folosea prilejul acestui articol pentru a încerca să explice, într-o scrisoare din 2.11. 1958, „subtila diferenţă" care exista între el şi Fischer în planul judecăţii estetice. Punctul său de plecare era o reflecţie asupra multiplelor şi puternicelor ameninţări care planau asupra omului şi a substanţei sale în epoca noastră: în scrisoarea către Fischer, centrul său de interes era imaginea literară a crizei. „Complicaţia se naşte şi din faptul că distorsiuni ale imaginii omului se produc şi în mod tragic, cu alte cuvinte la persoane care vor binele, suferă adînc din pricina distorsiunilor, cred în mod subiectiv că acţionează împotriva lor. Eu cred că diferenţa între noi rezidă în faptul că — deşi eu înţeleg deopotrivă toate aceste motive — eu intervin *mai intransigent pentru integritatea acestei imagini* (s.n., N.T.) (o asemenea diferenţă există între noi în judecata asupra lui Musil)..." Şi Lukács profita de ocazie pentru a observa că această cheie de boltă a întregii sale gîndiri estetice: apărarea integrităţii umane, plecînd de la o imagine exigentă a ceea ce este substanţa umană, a fost în fond la originea numeroaselor atacuri la care a fost supusă «din toate direcţiile» (deoarece şi „apărarea" integrităţii umane o luase «în toate direcţiile») mica sa carte „Semnificaţia actuală a realismului critic", apărută în 1958 (este adevărat că Adorno, de pildă, afirma în articolul său citat mai sus că Lukács ar oferi involuntar prin tezele sale un soi de „conştiinţă curată" poziţiei sovietice în materie). „O asemenea lipsă de înţelegere trebuie să ne-o asumăm", îi scria Lukács

Scanned with OKEN Scanner

lui Ernst Fischer, punînd accentul pe o poziţie pe care o va regăsi frecvent : cea a gînditorului rău înţeles.

Cu cîţiva ani mai tîrziu, vom redescoperi aceeaşi idee, dezvoltată de astă dată cu o argumentaţie istorică mult mai concretă, într-o scrisoare adresată unuia dintre corespondenţii săi favoriţi, germanistul italian Cesare Cases. Lukács evocă din nou cazul lui Musil, opunîndu-i pe scriitorul care păstrează aproape pretutindeni pentru el o valoare exemplară, Thomas Mann : „Eu cred că generaţia de scriitori privită astăzi ca determinantă a trecut prin mai multe schimbări istorice decît oricare alta înaintea ei (primul război mondial, revoluţiile din 1917—18, fascismul, cel de al doilea război mondial, cotitura care începe astăzi). Dar foarte puţini scriitori posedă principiul lui «stirb und werde» (mori şi renaşti) în măsura în care îl poseda Thomas Mann. Dumneata ai observat admirabil împotmolirea (das Steckenbleiben) la Musil. Ori, eu nu ştiu dacă nu ar fi posibil ca, plecînd de la acest punct de vedere, să se ofere o privire asupra acestei literaturi, cu alte cuvinte să se înfăţişeze cum înţelegerea sau neînţelegerea unei schimbări istorice s-a răsfrînt pe plan artistic şi unde rezidă izvoarele reuşitei sau eşecului".

Căldura, dacă nu entuziasmul, cu care a întîmpinat nuvela lui Soljenitsin *O zi din viaţa lui Ivan Denisovitch* şi cele dintîi romane, *Primul cerc* şi *Pavilionul canceroşilor*, se explică tocmai prin convingerea sa că pentru întîia oară marea criză istorică a stalinismului şi-a găsit o expresie literară adecvată. Gata să vadă în literatura inaugurată de Soljenitsin calea unei posibile regenerări a „realismului socialist" (conceptul luat în accepţia riguroasă pe care îi plăcea să i-o dea, cu totul opusă optimismului beatificant al accepţiei curente), Lukács ţinea să prevină pe unul din prietenii săi sovietici, într-o scrisoare adresată la 15.2.1969, că sub raport ideologic, după opinia sa, Soljenitsin ar fi mai curînd „un democrat plebeian" şi în nici un caz „un comunist marxist (în sensul bun)". Evoluţia ideologică ulterioară a lui Soljenitsin a confirmat rezervele lui Lukács, agravînd însă considerabil distanţa pînă şi faţă de „democratismul plebeian" (profesiile de credinţă slavofile o arată limpede).

Absorbit de redactarea marilor opere teoretice pe care le-a elaborat la sfîrşitul vieţii, Lukács răspundea rar criticelor multiple, venite din toate direcţiile, la care erau supuse

Scanned with OKEN Scanner

diferitele sale scrieri. Cînd se întîmplă să se confrunte cu adversarii săi, o făcea mai curînd prin observaţii şi caracterizări foarte scurte, menţinîndu-se în mod deliberat în planul marilor principii. Şarjele polemice ale unui Sartre sau Adorno împotriva sa au rămas fără un răspuns direct. El nu a examinat niciodată în mod mai amănunţit scrierile Şcolii de la Frankfurt. Observaţiile intermitente asupra unuia sau altuia dintre reprezentanţii acestei Şcoli, pe care le putem găsi în scrisorile sale, nu sînt mai puţin interesante pentru a-i situa gîndirea în raport cu un asemenea important curent de idei. În *Convorbirile* sale (cu Wolfgang Abendroth, Leo Kofler, Hans Heinz Holz), tipărite în 1967, el definise, cu o intenţie polemică evidentă, spiritul Şcolii de la Frankfurt ca fiind cel al unui „academism secesionist" în spaţiul vieţii universitare vest-germane. Observaţia sa cu privire la caracterul *conformist* al „non-conformismului" lui Adorno, formulată în prefaţa din 1962 la *Teoria Romanului*, este bine cunoscută. Într-o scrisoare adresată lui Cesare Cases la 12.8.1967, în care el răspundea unei întrebări a corespondentului său cu privire la *Dialectica negativă* a lui Adorno, putem găsi într-o altă formulare aceeaşi idee : „Nu am citit pînă acum *Dialectica negativă* a lui Adorno, deşi şi Agnes Heller spune că pe alocuri este foarte interesantă. Trebuie să spun că mie îmi este în cel mai înalt grad antipatic acest revoluţionarism «respectabil». Este evident că Lukács nu putea nutri nici o simpatie pentru sinonimia stabilită de Adorno între logica colectivului şi „identitatea represivă". Cu prilejul uneia din ultimele mele vizite la Lukács, în 1969, am aflat că citise în bună parte *Dialectica negativă*.

În cursul convorbirii el a evocat în treacăt divergenţa radicală care-l separa de Adorno într-o problemă filozofică esenţială cum era cea a *libertăţii*. „Adorno tăgăduieşte esenţa actului liber : faptul că se întemeiază pe *alternative*", susţinea în linii mari Lukács. Cînd l-am rugat să-mi indice textul lui Adorno care justifică o asemenea afirmaţie, el s-a ridicat de la masa sa de lucru şi îndreptîndu-se cu paşii săi mici şi iuţi spre bibliotecă, a scos din raft *Dialectica negativă*, indicîndu-mi la pagina 223 a ediţiei originale (cea germană), o notă în josul paginii, însemnată cu creion verde. Transcriu aci două fraze extrase din pasajul incriminat de Lukács : „Este liber doar cel care nu trebuie să se plece în faţa nici

Scanned with OKEN Scanner

unei alternative, și în cadrul existentului a te refuza oricărei alternative este un indice de libertate. Libertatea înseamnă critica și transformarea situațiilor, nu însă ratificarea lor prin decizii luate în cadrul structurii lor constrîngătoare". Lukács atingea prin observația sa temeiurile divergențelor cu Adorno : pentru el nu exista act teleologic, care să nu fie înrădăcinat în seriile cauzale obiective ; alegerea în fața unor alternative precise i se părea constitutivă pentru fiecare act liber. În timp ce Adorno rămînea cantonat în antinomia dintre ireductibilitatea singularității și presiunea represivă a „generalității" (sinonimă pentru el cu „colectivitatea"), ceea ce-l conducea la o viziune mai curînd pesimistă a istoriei, Lukács rămînea convins de posibilitatea de depășire a negativității (nu pe plan individual, ci în perspectiva social-istorică), pe calea vicleniilor complicate și a nenumăratelor meditațiuni ale istoriei. Un pasaj din *Dialectica negativă* care se ocupa de problema morții și denunța discursul pozitiv despre „sensul vieții" era adnotat de Lukács cu un singur cuvînt : *Semprun.* Era o aluzie la cartea lui Semprun *Marea călătorie*, pe care o admira mult, și pe care îi plăcea să o invoce ca punct de sprijin pentru una din ideile sale preferate : non-capitularea și non-resemnarea în fața răului.

Despre Herbert Marcuse poate fi găsită, într-o scrisoare adresată lui Ernst Fischer (care îi scrisese că l-a întîlnit pe Marcuse la Salzburg), o observație concisă, simptomatică pentru atitudinea lui Lukács, care trebuie să fi avut o simpatie reală pentru critica exercitată de *Omul unidimensional* la adresa societății capitalismului tardiv, dar și puternice rezerve față de sinteza între metapsihologia lui Freud și marxism : „Convorbirea cu Herbert Marcuse a fost probabil foarte interesantă. Ceea ce am citit de el este un original amestec de adevăr și fals" (scrisoare din 22 noiembrie 1967).

Cu privire la Ernst Bloch, lăsînd de-o parte cele cîteva scrisori schimbate între cei doi vechi prieteni în ultima perioadă a vieții lor, nu ni se pare lipsit de interes să citățm un pasaj dintr-o scrisoare de răspuns către profesorul Podach din Heidelberg, care reflectă, în anii '60, răcirea raporturilor dintre Lukács și Bloch, marcate de divergențe filozofice și literare importante : „Cît privește Bloch, am fost bun prieten cu el în anii primei mele tinereți. El este desigur un om

Scanned with OKEN Scanner

spiritual şi un bun stilist. Dar pentru „Principiul Speranţei" * nu pot mărturisi nici un interes". (scrisoare din 13 ianuarie 1964).

Am dori să ne oprim în sfîrşit la o problemă care a oferit materia unei literaturi critice extrem de bogate : cea a raporturilor între Lukács şi Brecht. Ni se pare evident că Lukács nu împărtăşea cîtuşi de puţin opiniile celor care atribuiau divergenţelor estetice între el şi Brecht o semnificaţie considerabilă. Nu fără mirare, şi poate nu fără iritare, el era obligat să constate că nu puţini dintre prietenii săi priveau textele lui Brecht referitoare la el ca o acumulare de material exploziv pentru întreaga sa gîndire estetică. El afecta a nu lua prea în serios ceea ce numea într-o scrisoare către Cesare Cases „die sogenannte Brecht-Lukács-Frage" (aşa-numita chestiune Brecht-Lukács) : „Cred că fiecare dintre noi doi a fost pentru evoluţia celuilalt o figură atît de episodică, încît bogata literatură în legătură cu această relaţie seamănă cu o dispută bizantină (ein Streit wie des Kaisers Bart ist) (scrisoare din 17.11.1966). Cînd i se comunică revelaţiile cuprinse în scrierile postume ale lui Brecht, unde erau descoperite texte de o extremă violenţă la adresa unora din articolele sale scrise în anii '30 (i se vorbea de o carte de Helge Hultberg despre vederile estetice ale lui Brecht), el are aerul să trateze întreaga chestiune cu o indiferenţă suverană :

„Cît priveşte relaţia mea cu Brecht, trebuie să spun că am foarte puţin interes pentru ceea ce va fi publicat în legătură cu mine din scrierile sale postume." (scrisoare din 20 februarie 1967).

Lukács îşi exprima adeseori în cadrul convorbirilor marele său regret de a nu fi putut consacra operei lui Brecht un amplu studiu critic. El recunoştea pe deplin că cele cîteva pagini despre Brecht pe care le introdusese în textul cărţii sale *Semnificaţia actuală a realismului critic*, pentru ediţia operelor sale la Luchterhand, şi care figurau dealtfel şi în prefaţa la reeditarea din 1963 a cărţii sale *Schiţă a unei istorii a literaturii germane mai noi*, erau cu totul insuficiente pentru a înlocui analiza unui scriitor pe care îl considera drept „cel mai de seamă autor dramatic realist al timpului său". Vizitatorilor care îi reaminteau criticile lui Brecht la

* — Titlul operei fundamentale a lui Ernst Bloch.

Scanned with OKEN Scanner

adresa sa, el obişnuia să le evoce — în sprijinul tezei sale că există multă exagerare în ceea ce se scrie cu privire la divergenţele radicale dintre el şi Brecht — vizita pe care Brecht i-a făcut-o, cu ocazia trecerii lui prin Moscova, în 1941, în drumul său spre Statele-Unite. Cu o asemenea ocazie Brecht i-ar fi spus, povestea Lukács, că există diverse persoare care încearcă să îngroaşe artificial divergenţele între ei şi să semene între dînşii discordia, dar că ei trebuie să se opună unor asemenea tentative şi să facă împreună act de solidaritate. Pe de altă parte nu ni se pare sigur că Lukács a luat cunoştinţă pînă la sfîrşit de textele cele mai virulente la adresa sa găsite printre hîrtiile lui Brecht.

El evoca, în acelaşi sens, relaţiile foarte cordiale care se stabiliseră între el şi Brecht în ultimii ani de viaţă ai dramaturgului şi faptul că la moartea lui Brecht, văduda artistului, celebra actriţă Helene Weigel, şi-a exprimat dorinţa ca el să participe la ceremonia funerară, unde a şi rostit unul din discursurile omagiale. Se găseşte dealtfel printre hîrtiile corespondenţei lui Lukács scrisoarea pe care Helene Weigel i-a adresat-o imediat după decesul lui Brecht, datată Berlin 16 august 1956 :

„...ca unul dintre cei mai apropiaţi prieteni ai lui Brecht te rog să fii prezent vineri în jurul orei 9 la înmormîntarea sa de la cimitirul Dorotheea în Chauseestrasse. Ţinînd seama de dorinţa lui Brecht ca doar amicii săi cei mai intimi să fie prezenţi, te rog să păstrezi o discreţie absolută, a ta (Helene Weigel)".

Este de la sine înţeles că rememorînd asemenea detalii biografice, şi dincolo de ceea ce gîndea Lukács însuşi, nu avem deloc intenţia să diminuăm importanţa divergenţelor estetice între el şi Brecht. O confirmare explicită, venită chiar din partea lui Lukács, a faptului că asemenea divergenţe nu aveau un caracter pur estetic, ci se înrădăcinau în luările de poziţie politice cu totul diferite ale celor două personaje în epoca anilor '30, poate fi găsită într-o scrisoare pe care el a adresat-o în 1961 lui Hans Mayer. Lukács sublinia opoziţia între spiritul discursului rostit de Brecht în 1935, cu ocazia primului congres al scriitorilor antifascişti de la Paris, în care Brecht a apărat o linie de *clasă*, fundată pe antagonismul proletariat-burghezie, în lupta antifascistă, în timp ce Lukács era un partizan al politicii de „Front popular",

Scanned with OKEN Scanner

întemeiată pe o largă alianţă a forţelor democratice, în lupta anti-nazistă.

Pe plan literar, clivajul se traducea în opoziţia dintre principiul „configurării organice" a situaţiilor şi personajelor, bazat pe respectul articulaţiilor complexe şi numeroaselor mediaţiuni ale realităţii, apărat de Lukács, şi principiul „teatrului didactic" al lui Brecht, în care „efectele de distanţare" şi „montajul" erau utilizate în mod programatic, pentru a marca luarea de atitudine a autorului. Lukács a susţinut mereu, pînă la sfîrşit, teza sa aparent paradoxală că Brecht şi-a creiat operele sale majore, cele ale ultimei perioade, nu *urmînd* programul său estetic, ci în *ciuda* lui. Este revelatoare în acest sens o scrisoare pe care o adresa la 17 septembrie 1966 lui Cesare Cases. El îi sugera prietenului său să scrie un studiu critic pentru a demonstra că grandoarea pieselor lui Brecht (el făcea aluzie în mod evident la cele din ultima perioadă de creaţie a dramaturgului, inaugurată de *Mutter Courage*) a fost dobîndită prin „triumful realismului" (formula lui Engels aplicată lui Balzac), independent de intenţiile şi programul autorului. „Cu alte cuvinte că Brecht a creiat lucruri mari nu plecînd de la teoriile moderniste, ci împotriva teoriilor sale. Eu obişnuiesc să spun că Brecht a plăsmuit, cu o mare intuiţie poetică, pe fiica lui Mutter Courage ca *mută*, pentru a face a priori imposibil, în ultima scenă grandios tragică (a piesei), orice efect de înstrăinare".

Lukács se străduia astfel să descopere pînă şi în operele celui care era considerat de mulţi ca perfectul său antipod o confirmare a justeţei integrale a principiilor sale estetice.

Scanned with OKEN Scanner

Personalitate practică și personalitate artistică *

Studiul creației artistice poate fi desfășurat în două direcții : din perspectiva exclusivă a *operei* care urmează a fi înfăptuită, analizîndu-se traseul de la „emoția originară" la obiectul estetic pe deplin constituit, sau din cea a raporturilor posibile între actul creației și tensiunile din ființa artistului ca personalitate practică (prin „personalitate practică", termen crocian, înțelegem activitățile artistului ca ființă cogitativă, morală, socială etc., așadar existența sa în afara procesului de creație propriu-zis). Procesul de creație ne interesează ca un teren de validare a uneia sau alteia dintre cele două concepții care se înfruntă în problema autonomiei și eteronomiei artei : putem oare stabili vreun raport între „ideea" operei sau nucleul ei generator (localizate de Ingarden în ceea ce el numea „Ursprungsemotion" [1] și de Monroe C. Beardsley în ceea ce el numește „incept" [2]) și experiențele artistului ca ființă practică sau opera se naște printr-un act de pură „invenție", care nu cunoaște antecedente și concomi-

* Comunicare expusă la cel de al IX-lea Congres Internațional de Estetică (Dubrovnik, Iugoslavia, august 1980).

[1] Roman Ingarden, *„Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks"*, Max Niemeyer Verlag Tübingen 1969, p. 195. și urm.

[2] Monroe C. Beardsley, *On the Creation of Art* în The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume XXIII, nr. 3, Spring 1965. p. 291.

Scanned with OKEN Scanner

tenţe în plan extra-estetic, dezvoltîndu-se într-o autarhie absolută, „schloank und leicht wie aus dem Nicht gesprungen“ (sveltă şi uşoară ca ţîşnită din Nimic) ?

Sarcina esteticianului este de a colecta şi studia cu atenţie mărturiile artiştilor despre tranziţia din cîmpul subiectivităţii practice în cel al subiectivităţii estetice, analizînd resorturile actului declanşator al creaţiei propriu-zise. Un psihiatru ca Ludwig Binswanger, îndatorat în formaţia sa filozofică lui Husserl şi Heidegger, a dezvăluit de pildă, în cazul lui Ibsen, paralelismul între direcţia auto-afirmării artistului ca personalitate practică (ruptura cu familia, cu patria sa de origine etc.) şi principiul inspirator al artistului ca poet dramatic (setea de înălţimi, exprimată încă în *Brand*, dar în modul cel mai expresiv în *Constructorul Solness*). Binswanger se opreşte cu insistenţă asupra caracterului insuportabil al existenţei „reale“ ca factor declanşator al productivităţii artistice. „Was Geist, erfasst nur der Bedrängte“ (Doar cel aflat la ananghie ştie ce este spiritul) spusese Hofmannstahl. Teza principală a psihiatrului elveţain se afirmă ca o consecinţă a acestei lapidare mărturii : „Das daseinsmässige Korrelat der Unerträglichkeit aber ist die Produktivität“ [1] (Corelatul existenţial al insuportabilităţii este însă productivitatea).

Un scriitor român important, Camil Petrescu, ne-a lăsat o mărturie elocventă despre geneza vocaţiei sale de autor dramatic, în strînsă legătură cu sentimentele de puternică contrarietate provocate de evenimente sociale ale timpului. „Greu aş putea să uit vreodată rădăcinile sociale ale carierii mele de trudnic în ale scrisului“ arăta el, evocînd „invidia şi dezgustul“ pe care i le trezise spectacolul unei „bătăi cu flori“ în Bucureştiul anului 1916, atunci cînd, la marginea trotoarelor, corolele zdrobite se amestecau cu resturile de ziare, unde privirea tînărului putea descifra titlurile despre gigantica măcinare de la Verdun. „Înţelegeam atunci că lumea asta nu e «cea mai bună cu putinţă», că Leibniz nu avea dreptate. În Sîmbăta aceea s-a desprins în mine însumi autorul dramatic şi într-o săptămînă... am scris... prima versiune din «Jocul ielelor» care trebuia să fie drama imperati-

[1] Ludwig Binswanger, *Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst* Verlag Lambert Schneider Heidelberg 1949, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

vului categoric şi violent al «Dreptăţii sociale»..." [1]. Nucleul germinativ al unei vaste opere de autor dramatic apare aci implantat direct în solul unor experienţe sociale precise.

Un document excepţional, aproape unic în felul său ca jurnal al unei creaţii artistice, „Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans" de Thomas Mann, ne îngăduie să urmărim în mod amănunţit cum subtila interpătrundere a unor experienţe strict personale cu cea a unor evenimente de mare anvergură social-istorică a fost substanţa nutritivă principală din care s-a hrănit ultima mare operă a scriitorului german. Tema despre pactul artistului cu diavolul apare printre notiţele scriitorului încă cu patruzeci şi doi de ani înaintea momentului de geneză efectivă a romanului. Pe acest fond originar s-a grefat experienţa istorică crucială a destinului Germaniei, culminînd în teribila epocă a fascismului : fuziunea între cele două planuri, viziunea tot mai clară a paralelismului între „evadarea din dificultăţile crizei culturii în pactul cu diavolul", „alunecarea euforică în prăbuşire" şi „beţia fascistă" [2], au devenit ideea coagulantă a cărţii.

Majoritatea covîrşitoare a esteticienilor este de acord că metamorfozarea personalităţii practice în personalitate artistică este echivalentă cu un „salt" calitativ : pentru Lukács ea este sinonimă cu transformarea „omului întreg" al vieţii cotidiene, cu suprafaţa existenţei sale dispersată în multiple direcţii, în „omul plenar integrat" (der Mensch *ganz*) al artei ; pentru Ingarden ea coincide cu un act de „uitare a lumii" (Weltvergessenheit), de imensă punere în paranteză a vieţii psihice reale în favoarea angajării depline într-o lume imaginară ; pentru Croce ea înseamnă o combustie totală a celei dintîi (personalitatea practică) în cea de a doua (personalitatea poetică), excluzînd riguros orice deducere a uneia din cealaltă. Acceptînd fără rezerve ideea saltului calitativ în tranziţia de la planul vieţii practice la cel al imaginaţiei creatoare, cu alte cuvinte „energica unilateralitate" a acti-

---

[1] Camil Petrescu, *Addenda la Falsul Trtat* în *Teatru*, Ediţie definitivă, vol. III, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1947, p. 487—488.

[2] Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus, Roman eines Romans*, Gesammelte Werke Zwölfter Band, Aufbau-Verlag Berlin, 1956, p. 196.

Scanned with OKEN Scanner

vităţii artistice, ne întrebăm însă dacă adecvarea sau confuzia judecăţilor artistului despre lume, calităţile sau defectele vieţii sale morale, atitudinile sale faţă de diferitele forţe sociale ale timpului etc., acte şi conduite care aparţin fiinţei sale pragmatice şi intelective, rămîn într-adevăr fără o incidenţă reală asupra personalităţii sale poetice ? Faptul că în procesul creaţiei ele îşi pierd independenţa pe care o au în cîmpul vieţii practice, devenind simple „materiale", supuse acţiunii acelei energii autonome care este „ideea" artistului, înseamnă oare că ele nu intră ca tot atîtea mărimi constitutive în alcătuirea plăsmuirii sale ?

Una din ipotezele cele mai plauzibile cu privire la finalitatea creaţiei artistice este cea care vede în ea năzuinţa către o formă de echilibru sufletesc superior, ca răspuns dialectic la avatarurile, nefericirile şi dezechilibrul conştiinţei în plan pragmatic. Chiar şi teoreticienii şcolii de la Frankfurt agreau în mod deosebit celebra definiţie a lui Stendhal despre artă : „une promesse de bonheur". Pentru că am amintit de Stendhal : critica a vorbit de „forţa de compensaţie" care animă ficţiunea stendhaliană. Jean Starobinski credea chiar a descoperi impulsul generator al creaţiei stendhaliene în dorinţa autorului „de gagner du prestige, et non de produire une oeuvre". Lăsînd deoparte o asemenea ipoteză, să reţinem mai ales ideea lui Starobinski despre raportul dialectic între operă şi autor : destinul eroilor stendhalieni (Fabrice, Julien, Lucien Leuwen) reprezintă o proiecţie a avatarurilor lui Stendhal însuşi în societatea timpului său, o intensificare dramatică, prin exasperare şi împingere la limită, a conflictelor care devorau „subiectivitatea practică" a artistului. „La métamorphose de Stendhal ne cherche pas à realiser l'aliénation radicale qui s'exprime dans le «Je est un autre» de Rimbaud ; elle ne vise pas à changer d'être, mais seulement changer de contingence... l'ennui de vivre sous le «plus fripon des Kings» trouvera sa compensation" [1]. Nu este vorba, după cum se vede, de o identitate mecanică între subiectivitatea practică şi subiectitatea poetică. Stendhal a trăit el însuşi experienţa ulcerantă a *sincerităţii imposibile* în oprimanta societate postnapoleoniană. Numai în planul ficţiunii literare el a împins

[1] Jean Starobinski, „*Stendhal Pseudonyme*" în „*L'Oeil vivant*", Gallimard, Paris, 1961, p. 211.

Scanned with OKEN Scanner

însă o asemenea experienţă, amplificînd-o şi intensificînd-o considerabil, pînă la consecinţele ei extreme : acceptarea voluntară a morţii („sinuciderea" lui Julien Sorel). Creaţia artistică apare astfel ca o *contra-lume*, reflectînd-o pe cea reală, dar schimbîndu-i contururile, pentru a incorpora aspiraţii şi dorinţe, blocate sau jugulate în planul pragmatic (numai în ficţiune Stendhal rupe definitiv toate punţile cu societatea timpului său). Relaţia între personalitatea practică şi cea poetică este, aşa cum spunea Lukács în „Estetica", una simultan de identitate şi non-identitate[1] : prin *operă* personalitatea privată se ridică la treapta unei experienţe umane cu valoare generică, obiectivîndu-se şi amplificîndu-se pînă la a atinge universalitatea.

Studiul creaţiei unui pictor excepţional ca Van Gogh nu verifică mai puţin o asemenea ipoteză dialectică despre natura creaţiei artistice. Itinerarul picturii lui Van Gogh, de la expresia solidarităţii profunde cu viaţa celor umili la intensitatea incandescentă şi frenezia coloristică a creaţiei din ultima lui perioadă (cea de la Arles), nu poate fi disociat de tensiunea existenţială insolubilă din fiinţa pictorului. Divorţul iremediabil de societatea ambiantă, aspiraţia religioasă fără putinţă de materializare, o sete arzătoare de umanitate integrală şi de absolut într-o lume care nu cunoaşte decît convenţia şi legea interesului mercantil, repulsia consecutivă faţă de arta conformistă şi academizantă, sînt rădăcinile care au nutrit opera lui Van Gogh. Evoluţia de la tonurile sumbre şi bituminoase ale picturii din faza neerlandeză la explozia euforică a pînzelor heliotropice din perioada petrecută în sudul Franţei indică ardoarea cu care artistul căuta în pictură o compensaţie definitivă şi o salvare din mizeriile şi contrarietăţile vieţii reale. Contactul frenetic cu marile forţe telurice este contra-partea insatisfacţiilor şi frustraţiilor definitive în planul real. Pictura devine încarnarea aspiraţiilor sale morale cele mai profunde. „J-ai un besoin terrible de — dirai-je le mot — de religion ; alors je vais la nuit dehors pour peindre les étoiles" — îi scria el de la Arles fratelui său Theo. „La couleur n'est pas seulement pour Vincent un moyen plastique ; elle est encore, elle est peut-être surtout un

[1] G. Lukács, *Ästhetik*, Teil I, 1. Halbband, Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin, 1963, p. 582—583.

Scanned with OKEN Scanner

moyen métaphysique grâce auquel il peut témoigner du divin, exactement comme au temps où il évangélisait dans le Borinage" [1].

Creaţia artistului Van Gogh ne apare ca un soi de soluţie paroxistică, de un dramatism şi o frumuseţe aproape incomparabile, la avatarurile subiectivităţii sale practice. Relaţia între cele două planuri este şi de astă dată una de reciprocitate dialectică. Intensitatea stranie şi frumuseţea dureroasă a multora dintre pînzele lui Van Gogh este sancţiunea dezadaptării sale în plan existenţial.

Cît priveşte modul în care slăbiciunile şi defectele din personalitatea practică se răsfrîng în complexiunea estetică a operei ne-am putea referi la cunoscutele analize dedicate de Adorno muzicii lui Wagner. Adorno refuză să disocieze incongruenţele (die Unstimmigkeiten) din muzica lui Wagner de carenţele ideologiei sale. El urmăreşte dimpotrivă să demonstreze că aspectele negative ale *Weltanschauung*-ului lui Wagner (inclusiv naţionalismul său) se răzbună în defectele muzicii sale. Coexistenţa trăsăturilor avansate, a genialităţii premonitorii (Adorno ţine la filiaţia Wagner-Schönberg-Berg) cu prezenţa gestului demagogic, persuasiv (Überredenden), a aspectelor colectiv-narcisice îi apare muzicologului a traduce antinomiile din gîndirea şi personalitatea practică a compozitorului. Adorno se străduieşte să demonstreze că „slăbiciunea estetică este corelată cu nucleul concepţiei" : „Ele se lasă criticate numai în măsura în care se trece dincolo de estetic... Slăbiciunile estetice ale lui Wagner îşi trag originea din metafizica repetiţiei, din acel *So ist es* (aşa este), aşa trebuie să fie veşnic, nu poţi ieşi din asta, nu se poate ieşi din asta." [2]

Un asemenea demers hermeneutic ar putea fi aplicat şi în alte cazuri. Numai acolo unde personalitatea poetică învinge, printr-o *Aufhebung* (depăşire) sui generis, carenţele şi minusurile din fiinţa practică a artistului, creaţia se emancipează de limitele empiriei şi se ridică la treapta integrităţii estetice desăvîrşite.

---

[1] Henri Perruchot, *La vie de Van Gogh*, Hachette, Paris, 1955, p. 262 şi 258.

[2] Theodor W. Adorno, *Wagners Aktualität* în *Gesammelte Schriften*, Band 16, Suhrkamp Frankfurt am Main, 1978, p. 561.

Scanned with OKEN Scanner

Lumea contemplată *sub specie intuitionis*: arta, este desigur bine distinctă de cea văzută *sub specie cogitationis*: gîndirea sau de activitatea de modificare a lumii *sub specie volitionis*: morala; planurile rămîn incontestabil bine deosebite (distincţiile au fost formulate în spiritul de mai sus de Croce în *Breviario di estetica*). Problema noastră este în ce măsură ele comunică, în ce măsură personalitatea artistică asimilează, fie şi prin metamorfoză dialectică, valorile personalităţii morale şi intelectuale. Cine compară „Jurnalul" lui Tolstoi cu scrieri ca „Sonata Kreutzer" sau „Învierea" descoperă fără greutate omogeneitatea între personalitatea morală şi cea poetică a artistului. Este adevărat însă că Tolstoi este un exemplu aproape extrem de artist angajat sub raport moral, punînd mai presus de toate misiunea etică a literaturii. Studiul autobiografiei unui artist ca Igor Stravinski, „Chroniques de ma vie" (1935), ne pune dimpotrivă în faţa convingerii unui ilustru compozitor despre autonomia absolută a personalităţii artistice în raport cu *les „à côté"* (cu viaţa practică, empirică, extra-poetică), avertizîndu-ne răspicat împotriva oricărei conexiuni între cele două planuri: „Qu'importe que la III^e^ symphonie ait été inspirée par la figure de Bonaparte républicain ou de Napoléon empereur! Il n'y a que la musique qui compte. Mais parler musique est une chose risquée et qui entraîne des responsabilités. Alors, on préfere se rebattre sur les «à coté». C'est facile et cela vous fait passer pour un esprit profond" (p. 126—127).

Un admirator al esteticii lui Croce ca Paul Zarifopol (el s-a regăsit pe deplin în crociana *logica dei distinti*) a încercat să demonstreze că într-o scriere inspirată programatic de doctrina morală tolstoiană ca „Sonata Kreutzer" geniul realist al artistului s-ar fi emancipat cu totul de „zelul (său) moralist". Teoriile lui Pozdnâşev s-ar absorbi cu totul în „desenul figurii": o înţelegere specific *literară* a operei reclamă fixarea exclusivă a atenţiei asupra figurii de maniac nebun a eroului şi o definitivă „punere în paranteză" a interesului pentru veracitatea ideilor lui cu privire la căsnicie şi sexualitate (care coincid în bună măsură, cum se poate constata din „Jurnalul" scriitorului, cu cele ale lui Tolstoi însuşi)[1].

[1] Paul Zarifopol: „Kreutzer-Sonate sau artistul fără voie" în *Pentru arta literară* volumul I, Editura Minerva, 1971, p. 249—255.

Scanned with OKEN Scanner

Oricîtă înţelegere am avea pentru scrupulele estetice legitime ale lui Zarifopol, separaţia tranşantă instituită de el între personalitatea artistică şi cea morală ni se pare că sărăceşte semnificaţia scrierii tolstoiene. Interesul pentru „Sonata Kreutzer" depăşeşte cel pentru „pitorescul literar" al „nebunului" : detracarea psihică a lui Pozdnîşev nu poate fi disociată de *arrière-plan*-ul moralei negative pe care o incriminează cu atîta forţă doctrinarul Tolstoi.

Cît priveşte cazul unei arte non-obiectuale ca muzica, emancipată în aparenţă prin definiţie de condiţionarea printr-o materie eterogenă (ne referim la „muzica pură" sau la logica specific muzicală a unei bucăţi legată de un text), să observăm înainte de toate că Stravinski însuşi pare să-şi fi temperat intransigenţa iniţială în repudierea relaţiei muzică-istorie : în „Conversaţiile" sale cu Robert Craft (1957) el acceptă definiţia lui Auden despre muzică văzută ca „imagine virtuală a experienţei noastre despre viaţă în ceea ce ea are temporal", după ce încă în „Poetica muzicală" (1944) vorbise despre expresia în muzică a timpului ontologic şi a timpului psihologic. Fără îndoială el îşi păstra sarcasmele la adresa celor care stabileau un raport mimetic simplist între muzică şi realitate : întrebat de cineva dacă s-a gîndit la Grecia cînd a compus *Apollon Musaget*, Stravinski i-a răspuns sec : „Nu, domnule, mă gîndeam la coarde". Oricare ar fi fost profesiile de credinţă ale lui Stravinski cu privire la caracterul non-expresiv al muzicii (în sensul de exprimare a unei realităţi extra-muzicale), nu numai muzicologi predispuşi să interpreteze muzica prin prisma unei filozofii a istoriei, ca Th. W. Adorno, cel care descifrase în *Sacre du Printemps* expresia unei „deznădejdi obiective", reproşîndu-i lui Stravinski canonizarea non-libertăţii şi absenţa „protestului" (deci a „transcendenţei"), dar şi un muzicolog mult mai aplicat analizei discursului muzical propriu-zis al lui Stravinski, ca Roman Vlad, nu a ezitat să analizeze *Petruşka* şi *Sărbătoarea primăverii* ca expresia unui raport de tensiune acută între individ şi societate : influenţat poate şi de Adorno (pe care îl combate însă pe bună dreptate în interpretarea muzicii din *Petruşka*, unde Adorno văzuse unilateral doar triumful „instanţei negative" asupra bietului clovn), Roman Vlad descoperă în *Sacre* prezenţa „în chipul cel mai direct şi cu o cruzime sîngeroasă" a „anihilării valorilor indivi-

Scanned with OKEN Scanner

duale". Partitura lui Stravinski i se pare a avea o valoare premonitorie, anticipînd explozia barbariei sîngeroase care avea să se producă peste puţin timp [1]. Dacă ne referim la faza ulterioară a muzicii lui Stravinski, să ni se îngăduie a crede că între profesiile de credinţă anti-individualiste şi anti-anarhice ale compozitorului, inspirate de cultul ordinei şi al rigorii formale, concretizate pe plan istoric în elogiul armoniei din societatea medievală şi chiar al Bisericii, şi spiritul muzicii sale, din faza neo-clasică dar şi din cea a compoziţiilor pe teme religioase, există o legătură interioară.

Chiar acolo unde s-ar părea că nu se poate stabili nici un raport între personalitatea practică sau inteleotuală a artistului şi personalitatea lui artistică, o analiză atentă ne arată că în fiecare dintre aceste ipostaze există implicat un raport specific, în cazul artei multiplu mediat, între fiinţa artistului şi problemele timpului său : este tocmai numitorul comun între diferitele planuri.

---

[1] Roman Vlad „*Stravinski*", Editura Muzicală Bucureşti, 1967, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

SUMARUL

0187010

I	Estetica lui Tudor Vianu	5
II	Misiunea unei generaţii: (D. D. Roşca şi Mihai Ralea)	13
III	Estetica fenomenologică	20
IV	Interferenţa culturilor	28
V	O istorie a esteticii marxiste	36
VI	Formarea conceptului de critică în România .	43
VII	Permanenţa artei	51
VIII	Teleologie şi cauzalitate în ontologia socialului	63
IX	Curente estetice contemporane	88
X	Critică şi valoare	127
XI	Structura operei dramatice (Contribuţii la teoria unui gen literar)	139
XII	Camil Petrescu — estetician al teatrului şi cronicar dramatic	177
XIII	Note de estetica teatrului	211
XIV	Contribuţii contemporane la o sociologie a muzicii	229
XV	Corespondenţa inedită a lui Georg Lukács . .	253
XVI	Personalitate practică şi personalitate artistică	269

Scanned with OKEN Scanner

Lector : GEORGETA NAIDIN
Tehnoredactor : GHEORGHE CHIRU

Apărut 1981. Bun de tipar 3.III.1981. Format 16/54 × 84. Coli tipo 17,5. Coli ed. 16,54.

Tiparul executat sub comanda
nr. 1535 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr.89—97
București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner